ИСКУССТВО КИНО

первый
развлекательный

Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № 77-4443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС».

Кино на СТС!

радио спорт 93.2 FM

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
БЕСПЛАТНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2 3

ОДИН - ХОРОШО, А ДВА - ЕЩЁ ЛУЧШЕ!

кота ГАРФИЛДА озвучивает ОЛЕГ ТАБАКОВ

ГАРФИЛД 2

В КИНО С 17 АВГУСТА

www.garfield2.ru wap.garfield2.ru

❑**«ДОКТОР ЖИВАГО»: СМЕРТЬ МОЖНО БУДЕТ ПОБОРОТЬ УСИЛЬЕМ ВОСКРЕСЕНЬЯ** ПАСТЕРНАК СДЕЛАЛ «УСИЛЬЕ ВОСКРЕСЕНЬЯ» ЛИЧНОСТИ. СОЗДАТЕЛИ КИНОВЕРСИИ СДЕЛАЛИ СВОИ УСИЛЬЯ. ОЧЕРЕДЬ ЗА ЗРИТЕЛЯМИ *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ* ❑**«ЗАВТРАК НА ПЛУТОНЕ»: СВИНГУЮЩИЙ РИТМ И ЛИЦЕДЕЙСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ЖИЗНИ** ПОЧТИ ПО ЗАКОНАМ «СИМВОЛИЧЕСКОГО ОБМЕНА» ЗДЕСЬ СОЕДИНЯЮТСЯ МИР И МИФ, РЕАЛЬНОЕ И СУПЕРУСЛОВНОЕ, ВЫСОКОЕ И НИЗКОЕ, «ВСЁ» И «НИЧЕГО»... *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ*

❑**ГЛАВНАЯ МОЛОДАЯ АКТРИСА СТРАНЫ** ГЕРОИНИ ХАМАТОВОЙ ОТЧАЯННО ТОСКУЮТ ПО ПОДЛИННОЙ ЖИЗНИ. ОНИ ВСЕ ВРЕМЯ В ПОГОНЕ ЗА ТЕМ, ЧТО НЕ С НИМИ, ЧТО ДАЛЕКО *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА* ❑**МАНИФЕСТ ОБ ОТНОШЕНИИ К РЕАЛЬНОСТИ** *КАК* СДЕЛАНО, ДЛЯ НАС ВАЖНЕЕ ТОГО, *ЧТО* В СДЕЛАННОМ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ВАЖНО. ТУТ МЕЖДУ НАМИ И МАНСКИМ ЛИНИЯ ФРОНТИРА *ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ* ❑**ТНТ: И ЯЗЫК ТАКОЙ, БУДТО ЭТО РЕАЛИТИ** КОНЕЧНО, НАДО ЧУВСТВОВАТЬ ВРЕМЯ... ХОЧЕТСЯ КЛОНИРОВАТЬ ФОРМУ, В ТО ВРЕМЯ КАК НАДО РАЗВИВАТЬ СОДЕРЖАНИЕ... *ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ*

❑**«ПАМЯТЬ КАПРИЗНА, ПОНИМАЕШЬ? КАПРИЗНА, КАК ЛЮБОВЬ»** Я ПОМНЮ СВОЕ ЖЕЛАНИЕ УЗНАТЬ, ЧТО СТАНЕТ С МИРОМ *МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ*

❑**«ПЕРНАТЫЙ ЗМЕЙ»: ПОСЛЕДНЕЕ ОТКРОВЕНИЕ** ЭТО ОДИН ИЗ САМЫХ НЕОБЫЧНЫХ, СТРАННЫХ И В ТО ЖЕ ВРЕМЯ НАИБОЛЕЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ РОМАНОВ ЛОУРЕНСА *НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДМИТРИЙ БЫКОВ
...А нас на свете нет
«Доктор Живаго», режиссер Александр Прошкин

10
ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Доктор Живаго и мы
«Доктор Живаго», режиссер Александр Прошкин

22
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Твоя взяла, Казарин!
«Александровский сад», режиссеры Олег Рясков, Алексей Пиманов

РЕПЕРТУАР

27
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Завтрак с плутом
«Завтрак на Плутоне», режиссер Нил Джордан

31
ДМИТРИЙ КОММ
Профессор Лэнгдон и последний Крестовый поход
«Код да Винчи», режиссер Рон Хоуард

35
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Банковская ячейка общества
«Не пойман — не вор», режиссер Спайк Ли

КОММЕНТАРИИ

41
СЕМЕН ЭКШТУТ
Еще раз о России, которую мы потеряли

44
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Два вектора русской широты

ИМЕНА

49
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Неправильная красавица
Портрет Чулпан Хаматовой

КИНОФОТОСЕССИЯ

57
ДЖЕММА ФИРСОВА
В кадре и за кадром
Фотохудожник Игорь Гневашев

РАЗБОРЫ

63
Манифест не «Догма», а... что?
Документалисты о манифесте «Реальное кино»

73
СЕРГЕЙ СИВЫЙ
Дети подземелья
«Cine Fantom» и параллельное кино

82
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Универсальность будней
Краков-2006

MEDIA

89
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН — ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ
Два бюджета — на маркетинг
Телевидение как бизнес

ПУБЛИКАЦИИ

101
МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ
Я помню, да, я помню

ЧТЕНИЕ

121
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
Любовь на фоне тотемов

123
ДЭВИД ГЕРБЕРТ ЛОУРЕНС
Пернатый змей
Главы романа

144
ПАВЕЛ ЧУХРАЙ
Одинокий рассказчик
Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Доктор Живаго»,
режиссер
Александр Прошкин

Несомненным событием российской культурной жизни стала одиннадцатисерийная телеверсия «Доктора Живаго». Драматургия, режиссура и изображение, актерские работы сделали выдающийся роман Пастернака злободневным художественным высказыванием. При этом судьба телевизионного «Живаго» в который раз обнаружила пропасть между реальной общественной значимостью произведения и его массовым — коммерческим — резонансом, проще говоря — зрительским рейтингом. О том, как этот самый рейтинг сообразуется с качеством произведения, мы поговорим в одном из ближайших номеров журнала, а здесь публикуем комментарии к сериалу Юрия Арабова и Александра Прошкина, который наши авторы рассматривают в разных контекстах.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

...А нас на свете нет

Когда эта статья выйдет в свет, страсти вокруг «Доктора Живаго» несколько поутихнут и главное уже будет сказано. Откликаться на сериал лучше всего по горячим следам, многие этим несколько даже злоупотребили, начав отписываться задолго до того, как Кирилл Пирогов (Миша Гордон) дочитал оставшиеся от доктора рукописи и по экрану поплыли финальные титры. В общем, не сердитесь на повторы, ибо почти все, о чем пойдет речь ниже, наверняка давно стало достоянием читательского сознания.

Больше всего говорят о разнообразных и вполне сознательных искажениях пастернаковского сюжета и текста — но это как раз самая неинтересная тема. Буквалисты, враги всего *живаго*, вряд ли толком читали роман, но горячо, с непастернаковской яростью, ратуют за его неприкосновенность. Пастернака тоже упрекали в том, что его Гамлет топорен и говорит, как русский мужик, в то время как Гамлет Лозинского изъяснялся эквилинеарно, темно и витиевато. Пастернак тогда же сказал, что не ставил себе задачи переводить пьесу, а брался написать хорошую русскую трагедию на основе английской. Юрий Арабов, тезка доктора, взялся за аналогичную задачу — он именно перевел книгу на язык кинематографа, понеся неизбежные потери и добившись существенных выгод. Дело в том, что книга Пастернака тем и близка к Библии, — прежде всего стилистически, — что это роман рассказывающий и даже пересказывающий, а не показывающий; Евангелие состоит из моно-

---

«Доктор Живаго». По одноименному роману Бориса Пастернака. Автор сценария Юрий Арабов. Режиссер Александр Прошкин. Оператор Геннадий Карюк. Главный художник Виктор Юшин. Художник-постановщик Владимир Ермаков. Композитор Эдуард Артемьев. Генеральный продюсер Рубен Дишдишян. Продюсеры Арам Мовсесян, Юрий Мороз. В ролях: Олег Меньшиков, Чулпан Хаматова, Олег Янковский, Кирилл Пирогов, Андрей Панин, Сергей Горобченко, Сергей Гармаш, Владимир Ильин, Варвара Андреева, Наталья Коляканова, Инга Оболдина, Галина Польских, Виктория Исакова, Сергей Мигицко. Студия «Курьер» по заказу «Централ Партнершип». Россия. 2006.

логов героя и рассказов о его перемещениях в пространстве, на котором он тоже все время встречается со знакомыми и родственниками. Там есть несколько очень ярких, кинематографических сцен и навеки запоминающихся подробностей (каждому евангелисту, что интересно, запомнились разные — у Матфея находим Пилата, умывающего руки перед народом, а у Иоанна — раба с отсеченным ухом, имя же ему было Малх, а у Луки — кровавый пот Христа во время гефсиманской молитвы), но главные составляющие текста — пересказ и цитаты. «Доктор Живаго» построен так же, потому что только так и можно говорить о главном.

Но кино так не строится. Это доказали относительные, пусть и гениальные, неудачи, вроде «Евангелия от Матфея» Пазолини, или дикие провалы вроде «Страстей Христовых», совершенно антихристианских по духу. Больше других преуспел, по-моему, Уильям Уайлер, чей «Бен Гур» — не экранизация Евангелия, а рассказ об одной из крошечных его линий, развернутый эпизод, да и то автор целомудренно отвернулся от всех чудес, сосредоточившись на костюмной героике.

Арабову пришлось выполнять работу, сопоставимую с задачей Томаса Манна в «Иосифе и его братьях» — то есть показать, «как оно было на самом деле»; Манн любил цитировать эту простодушную фразу своей машинистки. Арабов с Прошкиным тоже показали, как оно было, — тогда как Пастернак ограничился рассказом, иногда не слишком внятным. Ему достаточно было сказать, что Стрельников проходил мимо всех случаев мелкой жалости или что Шура Шлезингер говорила громкие пошлости, — Арабову нужно было придумать живые примеры, иллюстрирующие все эти тезисы; перевод, безусловно, состоялся. Авторы сериала — что уже огромная редкость по нашим временам — не грешат ни против логики, ни против исторической истины. Более того, в своих дописываниях и исправлениях пастернаковского сюжета они следуют авторской логике, превращая Антипова-старшего в Неверова, заставляя доктора увидеть в НКВД Шуру в пыточной камере, — то есть так оно все и движется в пространстве бесконечных совпадений.

Арабов вытаскивает на свет еще один смысл этих совпадений, о котором я, грешный, прежде не догадывался: все герои сериала — и романа тоже, но в романе это не так заметно — беспрерывно встречаются со своим прошлым, вновь и вновь расплачиваясь за него. Так что постоянные и навязчивые пастернаковские совпадения — это еще и необходимость на каждом шагу платить по счетам, которые предъявляют нам «детство, отрочество, юность». Ни от чего нельзя избавиться, каждый день твоей жизни идет за тобой по следу.

Каковы потери на этом пути? Мне жалко, что из романа исчез Дудоров — именно с ним и с Христей Орлецовой была связана тема военного преображения России, ее возвращения к себе. Гордон говорит в романе общеинтеллигентские пошлости еврейско-либерального толка — Дудоров воплощает пошлость славянофильскую, пастернаковские собственные иллюзии 20-х и 40-х (в эпилоге отмечена их несбыточность, и утешаться друзьям опять приходится тетрадью Живаго). В общем, Гордон — не единственное зеркало Живаго, он отражается именно в двух, рядом поставленных. Оставаясь Розенкранцем и Гильденстерном, Дудоров и Гордон различаются значительно заметнее, чем их шекспировские прототипы, и жертвовать одним из них обидно.

Мне вообще жаль, что вместо двенадцати объявленных серий выпущено всего одиннадцать, — лично я смотрел бы и смотрел, наслаждаясь беседой с понимающими людьми, их знанием предмета, их подмигиваниями мне, аллюзиями, намеками, и думаю, что военная серия, в которой появилась бы дочь Юры и Лары, была бы более мощным завершением эпопеи.

Арабов принадлежит к поколению клуба «Поэзия», там не жаловали пафоса: где шестидесятники плакали, мы смеемся, говорил Иртеньев. Но у Пастернака финал вышел не в пример мощнее, он все долгие шестьсот страниц разгонялся ради него, и военный эпизод с потрясающим монологом бельевщицы Таньки Безочередевой был бы достойным, безысходным, сим-

«Доктор Живаго»

фоническим завершением картины. Однако тут уж у Арабова с Прошкиным принципиальная установка: если Пастернак, все время говоривший о желании написать роман серо и буднично, в конце концов написал все-таки эпическую поэму, то они уж точно хотели снять фильм без всякой патетики, реалистично и страшно, развенчивая все мифы о русской революции, о «великом красном проекте» и небывалом народном вдохновении. Народ — зверь, дворник Маркел, предатель Микулицын-старший; интеллигент — садист, обчитавшийся Ницше и пошедший в партизаны; с такими людьми жить — поволчьи выть, и никакого пафоса. Вот почему Живаго так буднично умирает в трамвае — холодном, зимнем, а не душном летнем, и это символично. Картина вообще получилась сухая, зимняя, тогда как роман у Пастернака — летний, влажный, с цветами и запахами, слезами и излияниями. Доктор Живаго у Прошкина, Арабова и Меньшикова — совершенно другой. Он никогда не плачет, он забыл, как это делается.

И тут мы оказываемся перед главным вопросом: что они, собственно, делали — экранизировали роман или адаптировали его к новым временам? Ясно же, что Живаго, каким его сыграл Меньшиков — умелый, волевой, решительный, способный вовремя прикрикнуть на Лару, да что там, командующий извлечением осколка из собственного бедра, — не имеет никакого отношения к герою Пастернака. То есть имеет, но опять-таки по результату: спас себя, выстоял против всех соблазнов эпохи, жертвовал собой в критических ситуациях... Впрочем, ведь и Пастернак, переводя «Гамлета», акцентировал и сильнее всего переводил в нем именно сцены, связанные со стыдом за бездействие, с пробуждением волевого начала; не зря, споря с самим Сталиным, с тупым постановлением о «Большой жизни» и «Иване Грозном», Пастернак в заметках к переводам из Шекспира настаивал, что Гамлета нельзя считать безвольным, что именно в его покорности жребию и видно высшее проявление воли! Так что вывод Арабова и Прошкина понятен: в соблазнах XX века, особенно в тех, которых Живаго и Пастернак не застали, выстоять можно было

уже только такой ценой. Ценой железной выдержки и страшного, незримого иссыхания. Никаких слез, никакой влаги. Сухая, страшная, несгибаемая сила сопротивления. Чистый долг — ничего больше. Апофеоз долга — Живаго в исполнении Меньшикова. И напрасно говорят, что христианства в фильме не видно. Христианство бывает и таким. Я даже думаю, что только таким оно и бывает — потому что Живаго, описанный Пастернаком, все-таки идеал, Мышкин, а не реальный русский интеллигент, провоевавший год в партизанском отряде. Мы знаем, что было с Пастернаком в 30-е. И знаем, каким сухим, сдержанным, прямым стал он в 50-е. Оттого и роман его написан так кратко, без раннего лирического захлеба. Что до слезности, до сентиментальности, до поразительной интимной нежности — так ведь это все может позволить себе повествователь, а не герой. И Прошкин позволяет себе это — восьмая-девятая серии, эпизоды в партизанском отряде заставляют впечатлительного зрителя то рыдать, то содрогаться. С эмоциями все в порядке... Это герой не может себе позволить эмоциональности. Именно в «Докторе» становится понятно, почему Меньшиков в последнее время больше обозначает свое присутствие на экране, нежели играет. Это человек, наделенный всем, что нужно для большого актера, и увидевший вдруг полную иллюзорность всех ценностей, всех условий, в которых он мог состояться, человек, давно уже выжженный изнутри, в том числе и собственным даром, не находящим достойного воплощения. Это он и сыграл. И, думаю, благодарен за это авторам картины.

Что до Лары, то главная метафизическая коллизия романа перенесена на экран весьма бережно. Есть Лара-Россия, за которую вечно борются две силы — поэты-мечтатели и революционеры-террористы, а достается она всегда третьему — богатому пошляку-ловчиле. На короткий миг, в 30-е, Пастернаку показалось было, что теперь-то уж женщина — и страна — досталась кому надо, но это длилось не долее 1933-го: после «Второго рождения» все закончилось. Их опять «растлевал мерзавец». А поэтам и террористам, которые чуть друг друга не поубивали во время войны за любимую родину, остается сидеть по пустым морозным комнатам да вспоминать о том, «как хороша она была девочкою». Сохранена эта схема? В точности. Просто Антипову-Стрельникову приданы черты и отчасти лексика современного нацбола (не зря Алексей Горобченко игрывал бандитов), а Комаровский сделан не просто жирным адвокатом, но еще и политиком, депутатом Думы. Кстати, он куда храбрее и опаснее романного Комаровского: в загробную жизнь явно не верит, о чем и говорит, да и земной — своей и чужой — дорожит не особенно. В романе он пасует перед Живаго — в фильме Живаго пасует перед ним, не в силах ничего возразить на его откровенный и решительный цинизм, а только повторяет в недоумении: «Почему вам ничего не делается?» И то сказать, в реальности интеллигентам противостояли куда более страшные силы, чем пошлость; и за 90-е годы наши Юрии Живаго — и их тезки — успели такого навидаться, что Олег Янковский, воля ваша, никак не мог играть простого демона Серебряного века. Он скорей уж в очередной раз сыграл Дракона, у которого значительно больше голов, чем мы думали.

И вот эта Лара-Россия, за которую по-прежнему борются три главных фигуранта отечественного исторического процесса, удалась Чулпан Хаматовой, как никому другому. Хаматова сегодня играет очень много, явно больше, чем может воплотить, понять и передумать. Она сильная актриса, но и у сильной актрисы есть свой потолок. Однако для «Доктора Живаго» она оказалась идеальным выбором: это именно такая Россия, какую мы сегодня наблюдаем. В ней меньше женственности и больше девчачьей наивности; она наивно-демонична и так же наивно-религиозна, она по-детски решительна и по-детски испугана, а главное — в ней категорически нет взрослости. Лара Пастернака — с самого начала женщина, уже и в шестнадцать лет носительница вечной женственности, зрелой мудрости, которая не приобретается, а дается. Сегодняшняя Лара — женщина совсем другой эпохи, инфантилизм из нее так и хлещет, и если она научилась топить печку и крошить тюрю — это

еще ни о чем не говорит. Ее движения угловаты, порывы внезапны, она собой не владеет ни секунды — от Лары в ней только чистота и цельность, но цельны ведь бывают разные материалы. Целен мрамор, целен гранит, целен и железобетон. Сегодняшний зритель полюбит такую Лару. Сегодняшняя актриса не сыграет другую.

Кстати, именно с Ларой связан единственный вкусовой провал сериала — не могла эта трагическая женщина уехать с Комаровским в Париж, благополучно увезя двух девочек, и гулять там с ним по улице Сен-Жак. Но тут уж я понимаю Арабова и Прошкина: такую Лару, какая у них получилась, Лару-девочку, им слишком жалко. Нельзя же так. Куда ее в северные лагеря, в которых она пропала у Пастернака. И главное — такая Лара, решительная, бескомпромиссная, инфантильная, не простила бы своему Юре, что он стал таким. Только всепонимающая и всеприемлющая Лара, списанная с Ивинской, Лара-жизнь, Лара-родина, могла бы оплакивать Юру в финале романа; Лара в исполнении Хаматовой в ужасе отшатнулась бы от этого старика из дворницкой.

Есть еще одна тонкость, о которой нельзя не сказать. Многие ставят в упрек создателям картины, что они не закончили фильм семнадцатой частью второго тома, стихотворной тетрадью Юрия Андреевича. Юрий Андреевич, однако, не художник, чтобы визуальными цитатами из него заканчивать картину, как закончил когда-то Тарковский «Андрея Рублева» (использовав, по сути, чисто пастернаковский прием). Музыка, кстати, была того самого Эдуарда Артемьева — он и для «Доктора Живаго» написал отличный музыкальный ряд, не поддавшись на соблазн масскульта, не придумав вальса для Лары или запоминающегося мотивчика для титров. У Пастернака несомненна посмертная победа героя: его стихи низвергаются на нас светлым водопадом, показывая, *что* оплачено такой жизнью и *что* стало главным итогом русской истории. Но у Прошкина и Арабова, художников исключительной социальной чуткости, уже нет уверенности, что от России после XX века вообще что-нибудь осталось. Для них посмертная победа Юры уже под сомнением — драгоценен лишь его долг, вневременной и неколебимый нравственный императив, а слова обесценились, пусть даже это слова гения. Когда Лара читает «Свеча горела» — мы чувствуем, что нам приятнее смотреть на Юру и Лару, а не слушать про свечу. Поэзия девальвирована, никому не нужна, слова стерлись, все национальные мифологии равно скомпрометированы, и стихи Живаго бьются на сухом воздухе нынешнего времени, как рыбы, выпрыгнувшие из аквариума. В романе им жить можно — в фильме нельзя. И потому единственный итог всего сказанного и рассказанного — слова Живаго, венчающие картину:

Но кто мы и откуда,
Когда от всех тех лет
Остались пересуды,
А нас на свете нет?

Мы не знаем сегодня, кто мы и откуда. Мы знаем только, что нас на свете нет. С этим и остается зритель лучшего отечественного сериала последнего десятилетия. Можно оспаривать этот итог, возражать авторам, приводить христианские, культурологические и спекулятивно-политические возражения. Но Пастернак, доведись ему дожить до наших дней, думается, закончил бы картину точно так же.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Доктор Живаго и мы

«Доктор Живаго»

Привходящие обстоятельства

Премьерный показ сериала «Доктор Живаго» Александра Прошкина, снятого по мотивам одноименного романа Бориса Пастернака (сценарий Юрия Арабова) состоялся во второй половине мая, под занавес сезона. Наиболее нетерпеливые зрители могли увидеть это телевизионное кино еще в апреле на DVD — диск появился в продаже за месяц до телепремьеры. Да и пресса поспешила с оценками (как с восторженными, так и с уничижительными) загодя.

...Сама собой родилась традиция: едва ли не каждая телеэкранизация классического текста вызывает заметный общественный резонанс. Так было с «Идиотом», «Мастером и Маргаритой», «Золотым теленком», с телефильмом «В круге первом».

И «Доктор Живаго» не стал исключением. Он еще не вышел на многомиллионную аудиторию, а его ожидание в какой-то степени оказалось скандализованным.

Картина была готова уже к концу минувшего года. Руководство НТВ приняло ее с восторгом. Оно кланялось и благодарило режиссера и всю его творческую группу. Но ставить в эфир картину не спешило. Сначала казалось, что по вполне объективным техническим причинам. У конкурентов были в это время сильные козыри: Ильф и Петров — на одном канале, Солженицын — на другом. Кроме того, праздники следовали за праздниками. Но вот вроде бы все мотивы исчерпаны: и конкурентоспособные сериалы на первой и второй кнопках позади, и красные дни календаря кончились. Казалось, апрель тот месяц, когда в пору было «выстрелить» серьезной в художественном отношении экранизацией.

Руководство отговаривалось тем, что оно столь важной для реноме канала картиной хотело бы закрыть сезон. Это означало, что премьера отодвигается на конец июня.

Для создателей сериала сие могло означать, что их создание останется незамеченным широкой публикой. Так возникло подозрение, что некое высокое начальство хотело бы приглушить эффект выхода в свет произведения, повествующего о фатально трагической судьбе русской интеллигенции.

Иными словами, могло подуматься: высокое начальство по инерции, заданной известными высказываниями Хрущева и Семичастного, имеет идеологический зуб на многострадального Пастернака и примкнувшим к нему Прошкина и Арабова.

Подозрение получило косвенное подтверждение в том, как энтэвэшное начальство обошлось с сериалом «Казус Кукоцкого», киноповествованием неровным в художественном отношении, но все-таки значительным, вовлекающим зрителя в круг проклятых вопросов нашего прошлого. «Кукоцкого» тоже сначала отодвигали якобы по тактическим соображениям, а затем поставили в рейтинговую яму — в дневное время выходных дней. И сериала как бы нет. И как бы не было.

Хотя не исключено, что этот «казус» имел вовсе не идеологическую подоплеку. Канал НТВ после всех политических пертурбаций «отстроился» как сугубо коммерческое предприятие. Его относительно высокая рейтинговая планка держится прежде всего на экстремально-уголовной хронике и криминальных игровых сериалах. Менеджеры канала, вероятно, просто испугались, что «Кукоцкий» может обрушить вечерний прайм-тайм. Скорее всего, по этой же причине НТВ уступило Первому снятый собственными силами добродушный акушерско-гинекологический сериал «9 месяцев».

И «Кукоцкий», и «9 месяцев» стали заложниками репертуарной стратегии канала. Но это еще полбеды. Полная, полновесная беда: сам канал оказался заложником собственной концепции. Создания, которые в нее не вписываются, — как тяжелые чемоданы без колесиков и даже без ручки — нести тяжело, а бросить жалко.

По некоторым сведениям, телеканал «Россия» не прочь был перекупить «Живаго» у НТВ. Но этот сериал из тех «чемоданов», которыми не бросаются. НТВ, видимо, не без внутреннего сопротивления, не без сожаления оставило его себе. И, судя по всему, планировало действительно эффектно поставить точку, точнее, восклицательный знак, в конце сезона без особого экономического ущерба для себя — все равно летом большие рейтинги не делаются.

Но тут случилось непредвиденное. Или наоборот: вполне ожидаемое. Копия картины ушла к видеопиратам, которые стали ее бойко тиражировать. В прессе поднялся скандал. Производитель сериала вынужден был поторопиться выкинуть в продажу лицензионный DVD с «Живаго» до его появления в эфире, вопреки принятой во всем мире практике — сначала эфир, потом диски.

Наконец и самому вещателю пришлось поставить сериал в сетку на середину мая. Предваряя его, несколько недель кряду в эфире мелькали анонсы с лицами Олега Меньшикова в образе Юрия Живаго, Чулпан Хаматовой в роли Лары и еще сонма замечательных артистов, собранных режиссером в одном фильме, — Олега Янковского, Алексея Петренко, Владимира Ильина, Сергея Гармаша, Натальи Каляковой, Инги Стрелковой-Оболдиной, Андрея Панина, Алексея Горобченко...

Газетные полосы заполнились интервью с создателями сериала. Были выступления по радио. Но вся эта предстартовая суета, разумеется, ничто в сравнении с тянущимся за Пастернаком шлейфом драматичных обстоятельств, связанных с первой неподцензурной публикацией романа на Западе, с награждением автора литературным «Нобелем», с его травлей на родине, с «оскароносной», хотя и художественно неубедительной голливудской версией с Омаром Шарифом в главной роли.

Роман давно стал легендой, хотя, убежден, бóльшая часть населения страны его по-прежнему так и не читала. При том что о сюжете в общих чертах публика осведомлена. Да и Первый канал, желая подрезать рейтинг конкурента,

накануне прогнал в своем эфире совсем немощную в художественном отношении четырехсерийную экранизацию, сделанную британским ТВ.

Так что российский обыватель и без Прошкина, до Прошкина, помимо Прошкина знал: «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о русском интеллигенте».

Это соображение давно стало трюизмом, набило оскомину, но фильм не стал иллюстрацией к нему.

По такому случаю можно встать и на котурны, чтобы молвить нечто пафосное: будь ты поэт, обыватель, славянин или еврей, почвенник или западник, это по тебе звонит колокол в фильме Александра Прошкина.

Трудности перевода

Когда только-только начали свое хождение в Советской России экземпляры изданного на Западе романа, когда мое поколение глотало его по ночам с фонариком под одеялом, было недосуг разбираться в его смыслах и в содержании. Я (и, может, не я один) улавливал в основном его инакомыслие по отношению и к толстовскому «Хождению по мукам», и к шолоховскому «Тихому Дону», и ко всей советской историографии.

Потом, когда роман легализовался в России, приоделся в глянец признания и окутался пиететом придыхания, нам уже было не до вникания в тонкости великого создания XX века, в его нравственно-философский смысл. Мы спешили жить дальше, а роману был придан статус хрестоматийной классики, музейной реликвии. А это, как известно, самый верный способ исключить произведение из духовного обихода быстротекущей жизни.

Кому-то роман представлялся чем-то вроде плащаницы, в которую было обернуто многострадальное тело Автора. В этом случае на само произведение можно было только молиться.

Первая и самая, наверное, главная заслуга предлагаемой экранизации в том, что она возвращает нам боль, страдания и духовные искания пастернаковских героев в своей первозданности. На экране многое не так, как на страницах книги. Многого нет, многое придумано. Фанаты романа и специалисты по Пастернаку получат обильную пищу для сопоставлений и уличений авторов экранизации в отступлениях от буквы первоисточника.

На это сразу можно ответить следующее. Литературная классика — это особое культурное пространство. Это новейшая мифология; с ней надо так же поступать, как сами классики поступали с древнегреческой мифологией. То есть ее следует интерпретировать, переобдумывать, перерешать в соответствии с новым социальным и историческим опытом. Иначе она останется сугубо детским и юношеским чтивом, всего лишь школьной дисциплиной и предметом штудий ученых литературоведов.

Экранизация, сработанная режиссером Александром Прошкиным и кинодраматургом Юрием Арабовым, в сущности, является именно интерпретацией пастернаковского романа. И роман ожил, несмотря на все разночтения и несовпадения. И в свет его попал опыт раздумий о нынешней жизни. И мы его увидели на просвет. Все, что было пережито, обдумано доктором Юрием Андреевичем Живаго, никуда не исчезло, а только расширилось и обострилось до крайности.

Мелодрама отношений Живаго, Лары, Тони и Паши Антипова, что так интриговала авторов зарубежных экранизаций, стушевалась, отошла на задний план. А укрупнилась драма тяжбы отдельного человека с Историей, с ее неуклонным ходом.

От нее Живаго попробовал было спрятаться в профессии доктора — не вышло; в частной жизни — История достала его и там; в страсти — и из нее выдернула. Она его везде отыскивала и неизменно колесовала. Последним и единственно спасительным убежищем для доктора стал поэтический дар.

В скобках замечу: как, однако, настойчиво в русской культуре XX века звучал мотив спасения литературой. В нее укрылся историк из «Мастера и Мар-

гариты». Ею защитился инженер Глеб Нержин «В круге первом». В нее, как в монастырь, бежал и доктор Живаго.

В начале прошлого века Живаго удивлялся «великой небывальщине» своего исторического времени, тому, что у России «снесло крышу» и он вместе с народом очутился под открытым небом. И некому было за ним и его народом подглядывать. «Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности и по недоразумению».

А теперь, когда крышу снесло и над Россией, и над всем миром, он мог бы удивиться много более.

Контекст

Как водится с телесериалами, они по большей части находятся во взаимодействии с современным контекстом.

...Едва после майских праздников эфир демобилизовался и демилитаризировался, как нашим вниманием завладел сугубо штатский человек — доктор-диагност, доктор-хирург и поэт Юрий Живаго. Фоном сериалу Александра Прошкина и драматурга Юрия Арабова послужила обыденность, соткавшаяся из неприличного по художественному уровню сериала «Александровский сад», добрых воспоминаний о великом артисте Зиновии Гердте, крикливого Жириновского, документального фильма о Вознесенском и забавного эссе Василия Пичула про феномен «Ласковый май».

В картине о Вознесенском его почитатели и поклонники вспоминали не только о том, как Хрущев орал на молодого поэта, но и о том, как ломились Дворцы спорта во время творческих вечеров Евтушенко, Ахмадулиной, Окуджавы и того же Вознесенского. И это тоже воспринималось, как чудо, которым мы гордились. Вениамин Смехов, в частности, рассказал о недоумении своего знакомого итальянца, ставшего счастливым свидетелем этого взрыва относительно массовой духовности.

И что куда теперь подевалось? Где она, былая публичная духовность, — спрашивают шестидесятники. Об этом, к слову сказать, размышлял в «Линии жизни» кинодраматург, поэт и писатель Юрий Арабов.

Россия, если взглянуть со стороны или посмотреть на нее из космоса, удивительная территория. В сущности, феноменальны не «Ласковый май» или «Треугольная груша» — феноменальна сама страна в силу своей как географии, так и истории. Когда в конце 50-х началась оттепель и желающим было позволено выйти за околицу казенной идеологии, то люди и повалили на Вознесенского. Когда же с перестройкой и гласностью открылись шлюзы массовой культуры, то и случилось стихийное бедствие под названием «Ласковый май», которое оказалось много круче вспыхнувшего еще при брежневском застое «пугачевского бунта» и стало предвестием того развлекательно-зрелищного бума, который мы наблюдаем нынче.

Теперь многие мастера переживают и гневаются. Иные считают, что все это делается сознательно и злонамеренно. И только во мнениях о целях последние расходятся. Одни полагают, что поп-культура разогревается исключительно за ради выколачивания денег, другие — за ради идеи: чтобы погубить русскую культуру, а с ней и русский народ.

Юрий Арабов, судя по его высказываниям в программе «Линия жизни», из числа тех, кто готов согласиться с обеими — одинаково поверхностными — точками зрения. Это неожиданно для автора сценария «Доктор Живаго» — человека, честно прошедшего торными путями героя пастернаковского романа. Там, в романе, как, впрочем, и в фильме, предложены более полные, хотя и непростые для понимания, ответы на проклятые вопросы современности.

Мы, зрители, волею авторов находимся в ситуации напряженного и в значительной степени интеллектуального *диалога* с их героями о мировой истории, о смысле жизни, о значении смерти.

Сопереживания судьбе Живаго и соразмышления с ним в обществе так или иначе сопутствовали кинематографическому произведению. В том числе и в тех случаях, когда сериал вызывал яростное отторжение или вежливое непонимание.

Кто бы что ни говорил о достоинствах и недостатках этой экранизации, смысл ее открывался с каждой серией все более отчетливо.

За катаклизмами частной жизни, за перипетиями войн и революций проступала еще более глобальная коллизия. Речь, в сущности, шла о *восстании масс*, первой жертвой которого оказалась личность отдельного человека.

XX век весь прошел под знаком этого бунта. Сначала столь кровавого, как коммунизм в России и нацизм в Германии. Затем столь попсового, как масскультура, — уже во всем мире. Что такое на этом фоне кратковременные сумасшествия — «Ласковый май», Кашпировский или «Код да Винчи»?.. Так, мелочи бытия.

Пастернак своим «Живаго» сделал «усилье Воскресенья» личности.

Создатели киноверсии сделали свои усилья.

Очередь за телезрителями.

Сколь длинна она, можно судить, хотя бы отчасти, по рейтингам.

Сложности контакта

Она оказалась не такой длинной, как хотелось бы.

В Москве рейтинги «Живаго» были невысокими — от 6 до 7 процентов. По России — еще ниже (4 процента). Шедший параллельным курсом на Первом канале сериал «Александровский сад» имел 11 процентов. Это огорчительно, но естественно. Это одно из следствий глобального «восстания масс». Каждый из нас живет в условиях победившего «массовизма» и пытается как-то мирно сосуществовать с толпой.

Посему, если принять во внимание все обстоятельства, сопутствовавшие показу на НТВ «Живаго», ничего удивительного в низких его рейтингах нет. Причины лежат на поверхности, и о них почти все сказано. Это и задержка с появлением сериала в эфире, и тупость рекламной стратегии, основанной на быстро набивших оскомину анонсах, и перегруженность сеансов рекламными блоками, и, разумеется, острая конкуренция со стороны соседних каналов, предлагающих зрителю безвкусную, но привычную жвачку в виде криминальных сериалов и развлекательных шоу.

Сработали и другие факторы: утечка сериала на пиратский рынок, вынужденно преждевременный выпуск в продажу лицензионного DVD, общее сокращение зрительской аудитории во второй половине мая (это уже чисто сезонная причина). Не на пользу «Живаго» послужила и репутация вещателя с его маниакальным интересом к криминальному экстриму.

По отдельности все эти закавыки и препинания, естественно, не сыграли решающей роли в деле отчуждения картины, но их совпадение сделало свое черное дело.

В какой мере, можно судить по тем процентам, которые набрал «Живаго» в Белоруссии, где картина прошла месяцем раньше. В Минске его посмотрели около 30 процентов жителей, а среди всех горожан республики — почти 45 процентов. Такой перепад требует объяснений.

Не знаю, какая при этом была рекламная кампания. Агрессивная или никакая? Может, белорусские зрители (в отличие от российских) особо жадны до глубоких художественных впечатлений? Одно доподлинно известно: там вещатель обошелся без рекламных нагрузок. И если этого оказалось довольно, чтобы половина населения нашего западного соседа заинтересовалась многострадальной судьбой доктора и поэта Юрия Андреевича Живаго, то вот нам и ответ на вопрос о реальном рейтинговом потенциале экранизации Пастернака, коим не воспользовались топ-менеджеры НТВ. Не исключено, впрочем, что им воспользуется Первый канал, выкупивший права на повторный показ.

С другой стороны, надо признать, что с «Доктором Живаго» были связаны несколько завышенные ожидания успеха у массового зрителя. Основывались они на триумфальном прокате «Идиота», «Мастера и Маргариты», «В круге первом». Критики и менеджеры полагали, что лыжня для серьезного художественного создания в телеэфире проложена, обкатана — только встань на нее и поезжай.

Но, как всегда, забыли про овраги.

У каждого из перечисленных сериалов была своя наживка, которую заглатывала массовая аудитория.

Роман Достоевского перенасыщен житейскими коллизиями и перипетиями. Потому не исключено, что значительная доля зрительского контингента смотрела «Идиота», а видела в нем «Окна» Нагиева.

«Мастер и Маргарита» понятно, чем взял массы, — популярной дьявольщиной. То есть воландовщиной. Сеансами черной магии, балом сатаны, голой Маргаритой и т.д.

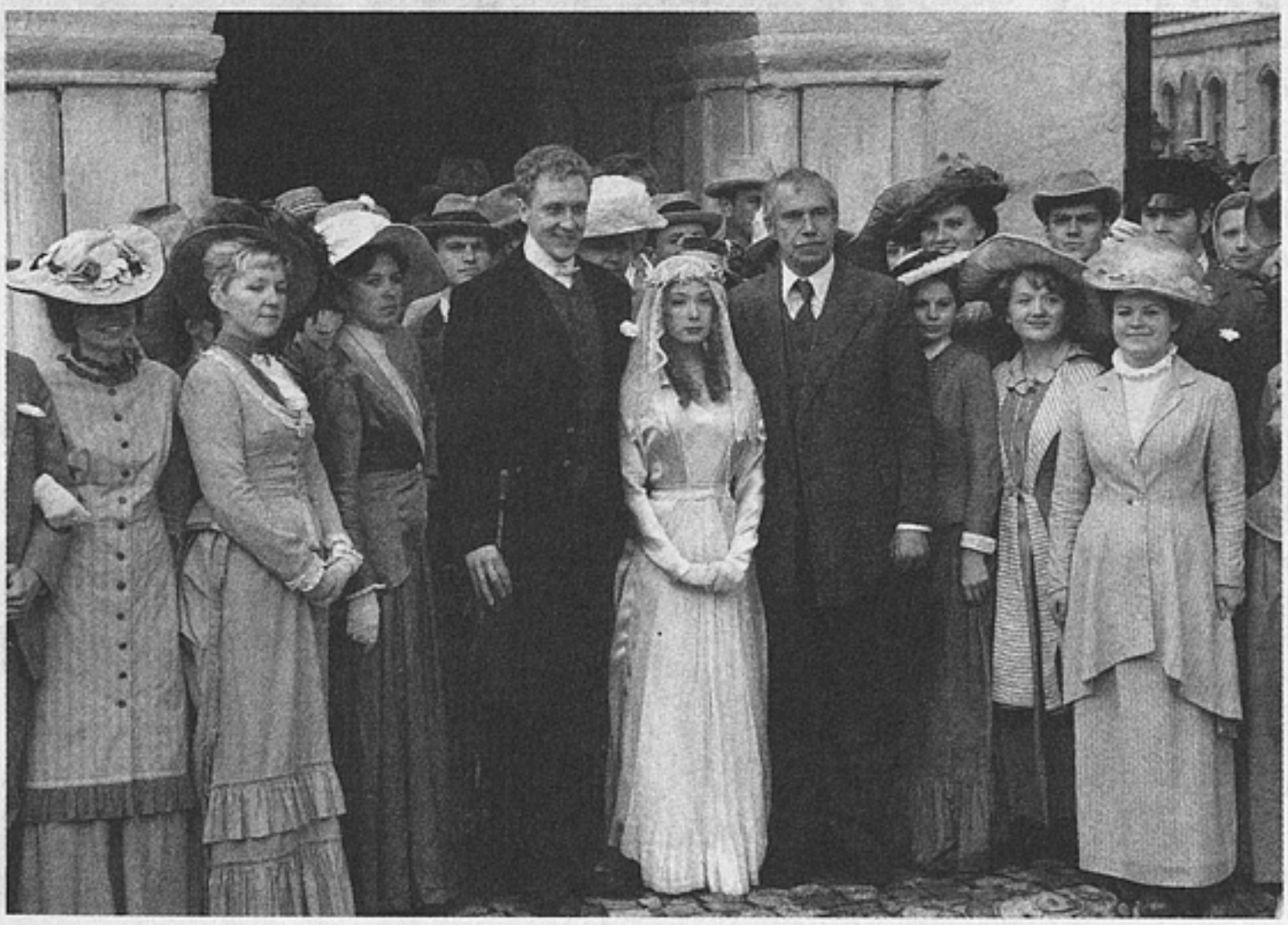
В «Круге первом» тоже есть свой безотказный манок — товарищ Сталин и прозрачная, недвусмысленная история противостояния отдельного человека и могущественной системы.

А в «Живаго» ничего этого нет. Главный герой — человек достойный, но не герой. История проезжает по нему катком, и все, что от него остается, — тонкая тетрадь стихов. И любимую женщину он не сберег. И любящую его жену обрек на мучительную ревность и одиночество.

Доктор и поэт не был героем того времени. Не стал он пока и героем нашего времени. Проблема в том, что нам приходится Юрию Живаго не только сопереживать: с ним надо еще и соразмышлять. Это не просто трудно, но и противно. Массовый зритель готов облиться слезами над вымыслом, но подумать...

Он с удовольствием, с восторгом посочувствует Алле Борисовне, поющей в честь 15-летия ВГТРК песню на стихи Юрия Живаго «Свеча горела на столе», но досмотреть судьбу автора и попытаться понять, отчего все-таки «мело, мело по всей земле» и к чему это привело, выше его сил.

Наш современник философ Александр Пятигорский, появившийся в те же дни в программе Андрея Максимова «Ночной полет», дал ключ к пониманию проблемы контакта публики с такой литературой и с таким кинематографом, как «Доктор Живаго». Он сказал, что по самым скромным подсчетам среди всего населения земли лишь два его процента способны к самостоятель-



«Доктор Живаго»

ному мышлению. Так что шесть и четыре процентов россиян, три недели коротавших прайм-тайм в компании с доктором-диагностом и стихотворцем Живаго, это уже неплохо. Это удвоение и даже местами утроение нашего духовного потенциала. Но до белорусских почитателей прозы Пастернака и ее экранизации нам пока далеко. Может, догоним их при следующей встрече с сериалом...

Еще о контексте

А уж как далеко зрителям «Живаго» до поклонников таланта Димы Билана, бодро вскочившего на рояль, из которого неожиданно проросла голова балерины. А затем и весь торс ее просунулся. Публика в зале зашлась в восторге. И мобилизированная Европа у экранов телевизоров — тоже.

В конце концов соображаешь: не то интересно, кто, что и как поет. А кто за кого голосует. Само голосование — своеобразный индикатор регионального патриотизма. Нам, гражданам России, оно особенно интересно, поскольку в такие моменты понимаешь, что хотя нас с бывшими братскими народами и разделили государственные границы, но на эмоциональном уровне мы по-прежнему вместе. У нас все еще общее культурное пространство.

Но от чего тошнило, так это от фанатического патриотизма, оргию которого организовал на Первом канале незаменимый в подобных мероприятиях Андрей Малахов. Ему в этом сильно помогли Жириновский, Митрофанов, Кушанашвили, Хинштейн... Последний отличился, назвав конкурсантов из соседних республик гастарбайтерами. Что они там еще плели — ни в сказке сказать, ни пером описать.

Как легко заметить, стадный патриотизм — стыдный патриотизм.

Тут-то и возвращаешься к Пастернаку, писавшему, что всякая стадность — прибежище неодаренности, несамодостаточности.

«Истину, — говаривал один из героев «Живаго»,— ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно». В этом урок «Живаго», который, увы, пока не впрок. Как на массовом уровне, что вполне естествен-

«Доктор Живаго»

но, так и на уровне культурной элиты, что очевидным образом противоестественно.

Шура Шлезингер о сериале

Широкая публика еще не досмотрела весь сериал, а рецензенты и ньюсмейкеры уже поспешили с претензиями и выводами. Кастинг нехорош, потому что Олег Меньшиков слишком напоминает Омара Шарифа, а Чулпан Хаматова не похожа на Джулию Кристи. Не показано детство и отрочество Юры Живаго. Нет Евграфа. Существенно изменены сюжетные линии основных героев. Внесены литературные реминисценции, которых нет в романе, но которые обусловлены вкусовыми предпочтениями сценариста Юрия Арабова. Последний вообще сильно провинился, написав «своего доктора Живаго замороженной размазней, неспособной вопреки своей фамилии просто жить, а старающейся во что бы то ни стало пострадать».

Одна рецензентка пригвоздила сериал цитатой из Экзюпери: «Меня не возмущают те, кому больше по вкусу кабацкая музыка. Другой они и не знают. Меня возмущает содержатель кабака. Не выношу, когда уродуют людей». Стало быть, режиссер и сценарист сериала — содержатели кабака?..

Впрочем, и лауреат Нобелевской премии подвергся не менее язвительной критике. Ему припомнили несколько резких оценок Набокова: «Доктор Мертваго» и чуть более мягкую, но столь же презрительную характеристику: «Этот малохольный доктор, фамилию забыл».

Не забыто ироническое свидетельство Лидии Корнеевны Чуковской о том, как Анна Андреевна Ахматова тяготилась прослушиванием романа в авторском исполнении: «Боря будет долго читать, потом заплачет и велит подать шампанского».

Да, надо признать, что и среди писателей, не столь авторитетных, как Набоков и Ахматова, но при этом столь же амбициозных, ходило мнение, что роман — «не очень», что прозаический опыт поэту не удался. Высказывалось оно между «своими», братьями-литераторами, с сожалением, окрашенным не совсем белой завистью, особенно сильно потемневшей после того, как автор был удостоен литературного «Нобеля».

Но тогда возвышать голос неудовольствия было неловко по этическим и идейным соображениям — травимые и гонимые автор с его созданием были лежачими у себя в стране. Вместе с тем диссиденты, ничего не понявшие в «Живаго», поспешили поднять униженный и побиваемый роман как знамя сопротивления советскому режиму.

Тогда в ходу были две формулы. Одна казенная и гласная: «Я роман не читал, но скажу... какой он ужасный». Другая, общественно-частная и не гласная: «Я роман читал, но не скажу... какой он неудачный».

Сейчас отчасти распространено второе мнение, правда, в значительной степени смягченное. Прозаическое сочинение Пастернака считается «несовершенным», «глубоко личным» (будто живое искусство может быть не личным; или, ладно, пусть будет личным, но не глубоко личным).

Что же касается автора, то он, по ставшему трюизмом мнению тех же критиков, в массе своей живо напоминающих Шуру Шлезингер, не романист, не эпик, а поэт. В этом и объяснение несовершенства «Живаго», неконкретности самого героя.

Впрочем, все эти недостатки литературного первоисточника не мешают той же «Шуре Шлезингер» приговаривать экранизацию к неудаче именем Пастернака и от имени Пастернака. Одна рецензия так и озаглавлена: «Пастернак без Пастернака».

Извлечение из корня

Между тем если все-таки попробовать преодолеть вал общих слов-клише, то нельзя не заметить, что Пастернак литературный и Пастернак кинематографический находятся в более сложных отношениях, чем это представляют

критики экранизации. Один Пастернак не вычитается из другого, и они не складываются друг с другом. Тут мы имеем дело с иным арифметическим действием. С извлечением из корня, пожалуй.

Для этого Юрий Арабов переписал «Доктора Живаго». Как это некогда сделал Михаил Булгаков, сочиняя инсценировку «Мертвых душ». И как это проделал сам Арабов, сочинив сценарий «Дело о «Мертвых душах».

Переписывание, конечно, в первую очередь вызвано потребностью перевести литературный источник из эпическо-описательного состояния в драматургически-зрелищный регистр. Для этого автору сценария пришлось ставить героев в конкретные обстоятельства, сочинять заново диалоги, обострять фабульные повороты, мелодраматизировать сюжетные коллизии. И все это он сделал, не противореча смыслу романа, до которого, надо признать, во всех случаях не просто добраться.

«Доктор Живаго» — одна из самых важных философско-беллетристических книг в культуре XX века. И останется таковой и в XXI веке. Как «Бесы» Достоевского.

И как «Бесы», «Живаго» будет вызывать раздражение, глухое и подспудное, у тех, кто связывает надежды на светлое будущее с революциями в качестве повивальных бабок прогресса, с народными массами в качестве двигателя прогресса и с народной нравственностью в качестве залога неиссякаемой человечности.

Роман Пастернака — повествование не просто о судьбе русского интеллигента и не только о судьбе неудачливой России. Тогда, в начале XX века, «мело, мело по всей земле, во все пределы».

Россия у автора — метафора, художественный прием.

Доктор и поэт Юрий Андреевич Живаго — тоже прием, композиционная ось. Потому не характерен и не характерологичен. Оттого и неуловим в своей физической осязаемости. Почти как Чичиков.

И как в поэме Гоголя, все окружение главного героя в разной степени характерно.

Арабов и Прошкин по возможности обострили бытовую определенность каждого из действующих лиц, начиная от дворника Маркела (Андрей Красько) и папаши Антипова (Сергей Гармаш) и кончая адвокатом Комаровским (Олег Янковский). Чем более второстепенен персонаж, тем резче он очерчен актером. Шура Шлезингер (Инга Оболдина-Стрелкова) гротескна до крайности.

Конечно, на этом живописном фоне работа Олега Меньшикова, исполнителя роли главного героя, не может не показаться сугубо акварельной. Она и в самом деле лишена сочных красок. Другие лепят скульптурные портреты, играют характеры, играют их становление и развитие, как, например, Владимир Ильин в роли отца Громеко. Меньшикову ничего не дано сыграть, кроме состояния души нехарактерного героя, ее движений. И не потому, что авторы экранизации с актером так решили. Решение продиктовал жанр литературного первоисточника.

Про жанр «Живаго» очень верно заметил Петр Вайль: «Роман Пастернака в большей степени, чем «Мертвые души» и «Москва — Петушки», заслуживает названия поэмы».

«Живаго» в жанровом отношении — явление действительно пограничное; это роман-поэма. Оттого удел главного героя быть лицом неявным, неотчетливым, даже непредставимым, как это бывает с лирическим «я» лирического стихотворения. Он весь во внутреннем самоощущении, а его наружность, его натурность — нечто лишнее, во всяком случае, нечто необязательное. Артист, столкнувшись с внутренне противоречивым заданием воплощения лирического «я» Живаго, справился с ним достойно. Деликатность исполнительской манеры — здесь, вероятно, самый верный комплимент актеру.

В романе-поэме отсутствие характерности, фигуративности Живаго компенсируется сокровенной духовностью, которая откристаллизована в прилагаемой тетради стихов героя. В тексте романа помянута еще рукопись Юрия

«Доктор Живаго»

Андреевича «Игра в людей» — о людях, утративших людское. Это его «ревизская сказка», в которой он коллекционировал мертвые души.

А еще в жизни он диагностировал болезни, лечил тела и искал родственные живые души.

Одна из них, самая близкая, — Лара.

Евангелие от Живаго

«Бесы» Достоевскому не давались до тех пор, пока он не придумал Ставрогина, соединившего в себе бездну порочности и неистовую душевность. В «Идиоте» примерно такую же композиционную обязанность исполнила Настасья Филипповна.

Едва ли не у каждого яркого литературного героя найдется свой литературный прототип. Смею предположить, что у пастернаковской Лары таковым оказалась именно Настасья Филипповна. В сериале при активном содействии Чулпан Хаматовой это стало еще очевиднее. В ее интерпретации Лара не соблазнена и не развращена Комаровским. Она просто рискнула дойти до дна — «скатиться с горки до конца», как сама выразилась. И скатывается. Комаровский здесь дно, у которого, впрочем, есть второе, потаенное дно, где и обитает измучившая беспросветного циника неизжитая страсть. Это замечательно тонко и убедительно сыграл Олег Янковский.

Лара и в книге, и в фильме — мятежная душа. Живаго — душа, плывущая по течению и впускающая в себя весь христианский мир, всю человеческую историю со всеми ее катаклизмами: от двухтысячелетней давности великого Рима с его языческим свинством до Великого Октября с его уже неоязыческим беспримерным душегубством.

Пастернаку, собственно, не было дела до того, на чьей стороне историческая правота — красных или белых. Перед Живаго не стоял выбор: с кем он, мастер культуры и медицины? И автор, и герой видели цивилизационный кризис совсем в другой плоскости.

Древний мир кончился от перенаселения, от того, что люди заслонили собой природу. В толпе народов потерялся человек. Он отыскался, когда «в завал мраморной и золотой безвкусицы вошел легкий, одетый в сияние» провинциал. «И с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек...»

Спустя два тысячелетия дело идет к тому же. В том смысле, что людские массы заслонили не только природу, но и человека. В том числе и того, кто был «одет в сияние».

XX век с его войнами и революциями, с наваждением массовой культуры перевернул ситуацию. Живаго наблюдает, как снова кончается человек, как воскресают народы, как они сбиваются в кучи, в толпы.

Изображенные в худпроизведениях революция и гражданская война — это либо дело веселое, романтичное, либо — страшное. А тут, у Прошкина, — безнадежно скучное.

И еще: для Живаго человек и народ — нечто несовместное. Почти как гений и злодейство.

Вот отчего в фильме столь часто, столь жестко герой противопоставлен так называемым «простым людям из народа». Дворник Маркел, олицетворяющий народ, а не адвокат Комаровский, не революционеры Антиповы, не придуманный Юрием Арабовым гэбист в смачном исполнении Сергея Газарова, на самом деле, — проблема для Юрия Живаго. Всем он говорит: «Нет», и до свидания. А от Маркела ему никуда не деться. И породниться с ним ему довелось и стать у него приживалом пришлось.

В романе Живаго перед кончиной все-таки с помощью сводного брата Евграфа отлепился от народа и уединился в Камергерском. И отдался стихотворчеству, ставшему для него единственно возможной работой по преодолению смерти.

А в фильме, напротив: Юрий совсем опростился, но не как Лев Толстой, а как бомж. То бишь опустился, и на день рождения Маркела вместо тоста читает ему свое сокровенное — «Гамлета», выдав за стих популярного баснописца Демьяна Бедного. «Гул затих. Я вышел на подмостки... Жизнь прожить — не поле перейти».

Понятно, что это самоуничижение, которое, однако, паче гордости. Что это ироническое самоуничтожение. Но оно в еще большей степени подчеркивает трагизм намеченного и прочерченного Пастернаком исторического противостояния.

Не случайно и то, что в телеверсии листы со стихами оказались поначалу во владении все того же Маркела. Он их сберег — так, на всякий случай. Как по дворницкой привычке хранил любой утиль. И не зря сохранил: «Зимняя ночь», спетая Пугачевой, стала шлягером. Словно в насмешку над автором и над его судьбой.

Что верно, то верно: роман насыщен христианскими мотивами. В стихотворном приложении мы отчетливо видим проекцию героя на библейскую мистерию. («Я в гроб сойду и в третий день восстану...») Пастернак всматривается, вслушивается в откровения Евангелия и по-своему их толкует, объясняет.

Что значит мысль: в Царстве Божием нет эллина и иудея? Только ли то, что перед Богом все равны? Не значит ли она, что в Царстве Божием нет народов, а есть личности?

Если так, то не значит ли, что сам Живаго (и мы с ним) живем в таком царстве, в котором нет места личностям и в котором могут обитать только народы? Недаром же то и дело слышишь: «Мы — нация, мы народ!»

Для Пастернака, как и для его героя, самое главное в учении Христа — «не нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях», а то, что «Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности».

Собственно, чем и является роман Пастернака. Он поясняет свои предположения и предложения о том, как устроен и как может быть преображен мир «светом повседневности».

Тем же стала и экранизация Прошкина и Арабова.

В дни, когда заканчивался показ «Живаго», поднялась волна интереса к книге и фильму «Код да Винчи». Более прочего всех взволновал код успеха самого «Кода».

Потому, наверное, Первый канал решил выступить с разоблачением сеанса черной магии и показал документальную «Разгадку «Кода да Винчи». Ничего нового не открыл, но заработал хороший рейтинг. По прошествии нескольких дней он повторил эту «разгадку», и опять рейтинг был высоким. И теперь каждый, кто будет спорить с Брауном, обличать, разоблачать его спекуляцию на чаше Грааля, на крови Иисуса, поневоле окажется коммивояжером беллетриста, его рекламным агентом, разумеется, платным. И отцы церкви, которые пытаются отвратить свою паству от этой книги, служат делу ее популяризации и увеличению ее продаж.

То же самое происходит и с бездарной экранизацией этого бестселлера. Сколько бы ни издевались над ней кинокритики, сколько бы они ее ни третировали, ни освистывали, ни оплевывали — ей все в прибыль. Ей все как с гуся вода, и все плевки — как божья роса. Они (критики) говорят про фильм: мыльный пузырь, торжество бездарности, триумф голливудской халтуры, а народы валом валят лицезреть и то, и другое, и третье.

Материя массовой культуры в XXI веке сгустилась до черной дыры, которая все, что приближается к ней, поглощает и аннигилирует — политику, мораль, культуру, историю. Атакована и святая святых — религия.

Последнее обстоятельство особенно симптоматично. Ведь в религии политические элиты уже давно видят средство управления массами и время от времени утилизируют ее как своего рода политтехнологию. Таковой, например, она описана Достоевским в легенде о Великом инквизиторе. К ее услуге прибег, как мы знаем, антихрист Сталин. И вот теперь за ее эксплуатацию взялась масскультура, эта Магдалина новейшего времени. А отцам церкви нечего возразить, кроме как потребовать у властей санкций против «Кода да Винчи».

Возразить способен только отдельный человек.

В романе Юрий умер, так и не повидавшись с Ларой, с Тоней, с детьми. В фильме в предсмертном видении он их увидел.

В тот момент он уже ведал (что засвидетельствовано в его поэтическом Евангелии): «Смерть можно будет побороть усильем Воскресенья».

Вот Юрий Андреевич Живаго и сделал это — своими стихами. Борис Леонидович Пастернак — своим романом о Живаго.

Создатели сериала предприняли свое усилье.

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Твоя взяла, Казарин!

О сад, сад...
Велимир Хлебников

Первый канал отыграл рейтинг у НТВ; 12-серийный «Александровский сад» превзошел «Доктора Живаго». Этот итог контрпрограммирования вкратце можно сформулировать как очередную победу «массовой» культуры над «высокой»; вряд ли можно было ожидать иного — на то она и массовая, чтобы безоговорочно владеть зрительским интересом. Сосценарист и сорежиссер «Сада» Алексей Пиманов (ведущий программы «Человек и закон» и автор цикла документальных фильмов «Кремль, 9») говорил в интервью, что десять лет готовился к этой постановке и, в частности, изучал голливудские рецепты успешной кинопродукции. Налицо, однако, хорошо усвоенные уроки экзотического «мыла»: неземная любовь парня и девушки из разных социальных слоев, тайна рождения, неожиданно открывающаяся в самом финале (причем молодой человек, сын завгара, оказывается наследником двух дворянских родов), цирковые цыгане-похитители, таинственный Черный монах, вроде бы знающий, как пройти в библиотеку Ивана Грозного, сокровище в подземелье и книга с тайным кодом-ключом, мистические тени, голоса и призраки — все это (в таком крутом замесе) входит в обязательную номенклатуру не столько современного голливудского кино, сколько латиноамериканского сериала.

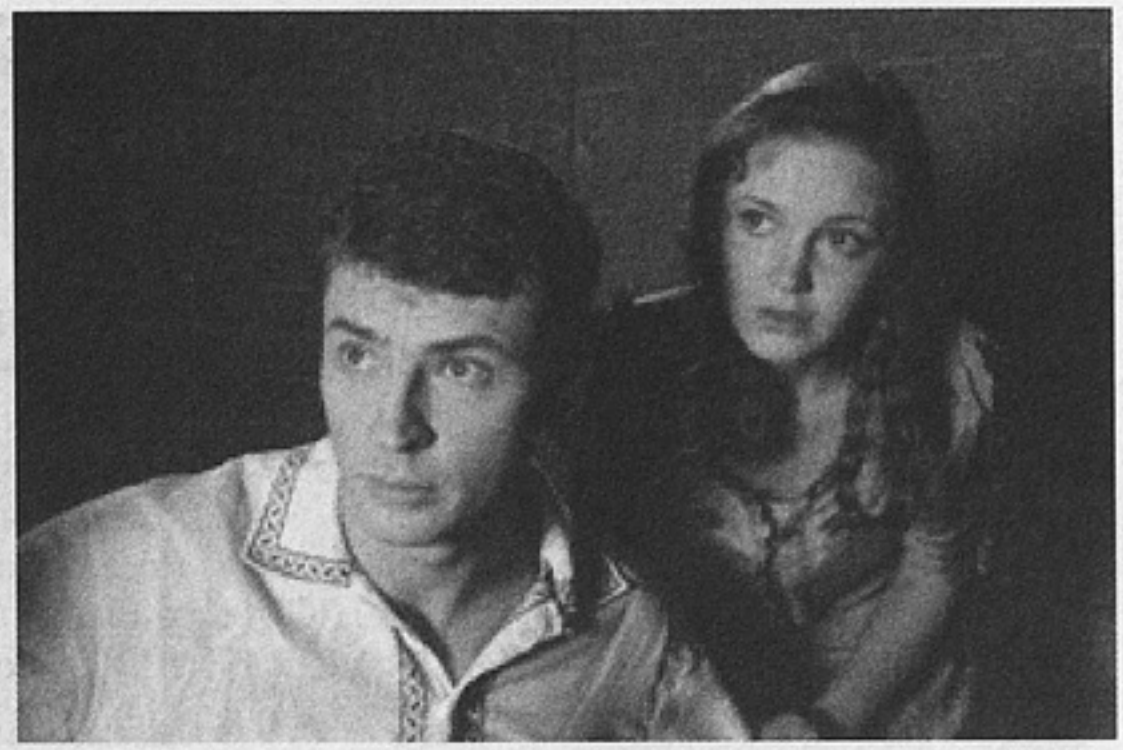
А между тем на экране — сталинская эпоха: действие начинается в апреле 1938 года, продолжается во время Великой Отечественной. Впрочем, время тут вполне условное, точнее, это мифологическое время вневременных частностей. Иначе почему военная Москва по ночам сияет огнями (на самом деле затемнение вводилось даже во время советско-финской кампании, не говоря уж о Великой Отечественной), почему прекрасный, как молодой бог, Василий Сталин — боевой командир авиаполка — щеголяет полковничьими петлицами (на самом деле он переведен в действующую армию командиром полка в январе 1943 года, когда вместо петлиц в Красной Армии уже ввели погоны), почему местонахождение центрального аппарата НКВД называют Лубянкой (на самом деле — площадь Дзержинского)? Все это лишь подчеркивает мифологичность происходящего, как в «Московской саге» или «Звезде эпохи», где реалии эпохи служили главным образом ностальгическим ретроантуражем историям любви. И не случайно, ведь «Александровский сад» как брендовая этикетка сериала — это вечный Эдемский сад, светлый островок коммунизма в тонувшей во мраке огромной стране.

«Я ведь не знала, как люди живут», — всхлипывая, оправдывалась героиня фильма Рязанова «Небеса обетованные», безбедно прожившая в услужении у партийных бонз. Алексей Пиманов, конечно, очень хорошо знает, как люди жили. Но он устал от этой правды. Да и не он один. «Мальчишки, говорить стараясь басом», важно рассуждают о том, что «Сталин — это круто,

---

«Александровский сад». Авторы сценария Алексей Пиманов, Борис Яновский. Режиссеры Олег Рясков, Алексей Пиманов. Оператор Александр Сурков. Композитор Андрей Писклов. В ролях: Дмитрий Жулин, Ксения Кузнецова, Евгений Меньшов, Николай Чиндяйкин, Валерий Жаков и другие. «Пиманов и партнеры» при участии Федеральной службы охраны РФ. Россия. 2005.

при нем нас все уважали и боялись», а сталинские репрессии придумал Солженицын за американские деньги. В Волгограде открыт музей Сталина, в Красноярске установили его бюст, а в центре Москвы, в саду Эрмитаж, создали композицию из песка (правда, недолговечную). А пока он был жив, рассказывает Пиманов, за кремлевскими стенами жили обыкновенные люди — ответработники и их обслуга вместе с семьями. Они влюблялись, женились, рожали детей, гуляли с колясками, играли в салки и прятки, ставили елку... «И мы хотели в этом фильме воссоздать эту атмосферу». «Когда так начинаешь узнавать Кремль, к нему появляется какая-то теплота... Я отношусь к Кремлю не как к месту политических разборок, для меня это — другой мир». Да и в самом деле, сколько можно о плохом?



«Александровский сад», режиссеры Олег Рясков, Алексей Пиманов

После волны разоблачительной киносталинианы в конце прошлого века стало трудно сказать о сталинской эпохе что-то новое. Дали Сталина-тирана, изобразили обстановку всеобщего государственного страха, показали трагические фигуры «хороших» большевиков-ленинцев, обманутых «плохим» Сталиным. Развенчали героев той эпохи. Отработав тему всерьез, принялись оживлять освещение сталинской эпохи юмором. Подключились сатирики, юмористы, кавээнщики, пошла серия пародийных Сталиных (как до него был тираж пародийных Гитлеров, начатый еще Чарли Чаплином). Кто только не использовал эту тему: «Куклы» Шендеровича, телешоу «Городок» и «О.С.П.-студия», даже основателя и многолетнего трансэпохального ведущего программы «Что? Где? Когда?» Владимира Ворошилова однажды в эфире спросили с характерной сталинской интонацией: «А что думает товарищ Ворошилов?» Однако и пародирование тирании со временем себя исчерпало. Расширили круг за счет семьи — жены, дочери, сына. Семейные отношения, естественная любовь близких как-то незаметно внесли в образ тирана «человечинку». К примеру, в романе Василия Аксенова «Московская сага» товарищ Сталин предстает в метафоре жука-рогача, а в одноименном сериале — как словно на плакате, больной человек, попавший во власть похотливого мерзавца Берии. Из всех символов в телевизор попали лишь пресловутые сталинские сапоги, они же удостоившиеся крупного плана.

Круг замкнулся, и опять пришла пора говорить об эпохе с забытой было «теплотой». Тем более что и сама жизнь зовет к каким-то новым приоритетам. Но есть ли под луной нечто поистине новое? И вот в окружающей нас действительности правят бал клоны отставных кадровиков и парторгов, которые некогда измеряли длину женских юбок и мужских причесок, борясь с нонконформизмом. Теперь они заняты тем же самым: следят за внешним видом персонала, соблюдением дресс-кода и моральным обликом офис-менеджмента. Наследники бывших лекторов общества «Знание», которые рассказывали о неизбежности победы коммунизма в масштабах Солнечной системы, теперь проводят бизнес-семинары и рассуждают о тим-билдинге, технологиях корпоративного строительства и тому подобном. Всем понятно, что это бессмысленный набор англоязычных варваризмов, но приглашенный бизнес-коучер сегодня такая же всеобщая необходимость, как некогда — райкомовский агитатор на посевной. Вероятно, человечество на всех стадиях своего разви-

тия испытывает нужду в неком шаманизме, привносящем в жизнь иллюзию Порядка — неясного в очертаниях, но желанного, который хорош именно как иллюзия. На деле же этот Порядок материализуется почему-то в неожиданных и малоприятных формах.

Эдемский Александровский сад, где «не знают, как люди живут», — обиталище «новых людей». Это следует понимать буквально. Сценаристы А.Пиманов и Б.Яновский ловко обошли судьбу кремлевской прислуги и охранников накануне начала действия фильма. А предыстория такова. В 1935 году было начато так называемое «Кремлевское дело», по которому привлекли около сотни человек из обслуживающего персонала Кремля (в основном женщин) за бытовые сплетни, которым придали окраску антисоветских разговоров. В итоге обслуга и охрана практически полностью сменились, все кремлевские службы были нашпигованы агентурой НКВД (который в то время возглавлял Ягода), а правительственную охрану сосредоточил в своих руках любимец Сталина Карл Паукер. Весной 1937 года Паукер написал донос на Ягоду как на расхитителя казенных средств и растратчика, в результате того арестовали и заставили признаться в шпионаже и подготовке государственного переворота, вследствие чего самого Паукера и его людей тоже пустили в распыл как «ягодинское охвостье». Ежов сменил состав правительственной охраны, но уже через несколько месяцев ежовские выдвиженцы тоже были ликвидированы. Таким образом, в 1938 году советских вождей охраняли и обслуживали главным образом действительно *новые люди,* не знавшие традиций, ничем не связанные с предшественниками и вообще попавшие в Кремль, что называется, со стороны. Прежняя система рекомендаций и протекций оказалась уничтоженной вместе с прежним руководством правительственных служб. Посему новое поколение начало жизнь за красной зубчатой стеной с чистого листа, заново создавая свой кремлевский мир.

Но все это остается за рамками кадра, и даже намеков на эти события в сериале нет; в одной из предпремьерных публикаций от имени создателей «Александровского сада» сообщалось, что эта тема («репрессий и застенков») намеренно опущена.

Зато есть совсем «новые» Алексей и Таня, прекрасные, как идеальные рабочий и колхозница. Однако это сравнение с творением великого скульптора хромает; режиссерам плохо дается выстраивание мизансцен, а актеры не вполне ловко чувствуют себя в кадре: они вынуждены произносить неуклюжий графоманский текст и оттого больше напоминают гипсовые фигуры пионеров с горнами и девушек с веслами. В центре повествования — плакатно улыбающийся капитан Алексей Казарин (Дмитрий Жулин). Он очень целен и ясен; он чистый, светлый, настоящий Человек, напоминающий героев книги Пелевина «Омон Ра». Его жизненный девиз — «так надо», и свою малопочтенную функцию топтуна — личного охранника Светланы Сталиной — он сумел романтизировать, успешно приспособившись к обстоятельствам. (Тут, наверное, уместно вспомнить, что в финансировании постановки принимала участие Федеральная служба охраны Кремля. «Они знают, что мы не подонки», — сказал А.Пиманов). Лешкина полудетская страсть к тайнам и поискам сокровищ реализовалась в профессии сыщика. Но в изобильной галерее сериальных героев-сыщиков Казарин стоит особняком. В «ментах» или сотрудниках «убойного отдела» многовато всяческой бытовой приземленности. А Казарин — это скорее Штирлиц без страха и упрека, которого не ведавший правды партайгеноссе назвал «человеком из кремня и стали». Змию-искусителю нечего делать рядом с Казариным и его любимой Таней; земные соблазны им чужды. Только в одиннадцатой серии собрались было они в ресторан, но судьба (в лице «органов») уберегла их от искушения — капитана призвали на очередной подвиг. Так что из Эдемского сада им не выйти, на грешную землю не спуститься. В связи с этим можно вспомнить, что Василий Аксенов в «Московской саге», конечно, любуется барским бытом семейства Градовых на «острове Серебряный бор», этой несбыточной мечтой люмпена-совка, умиляется жертвенной преданности домработницы Агаши, но он же демон-

«Александровский сад»

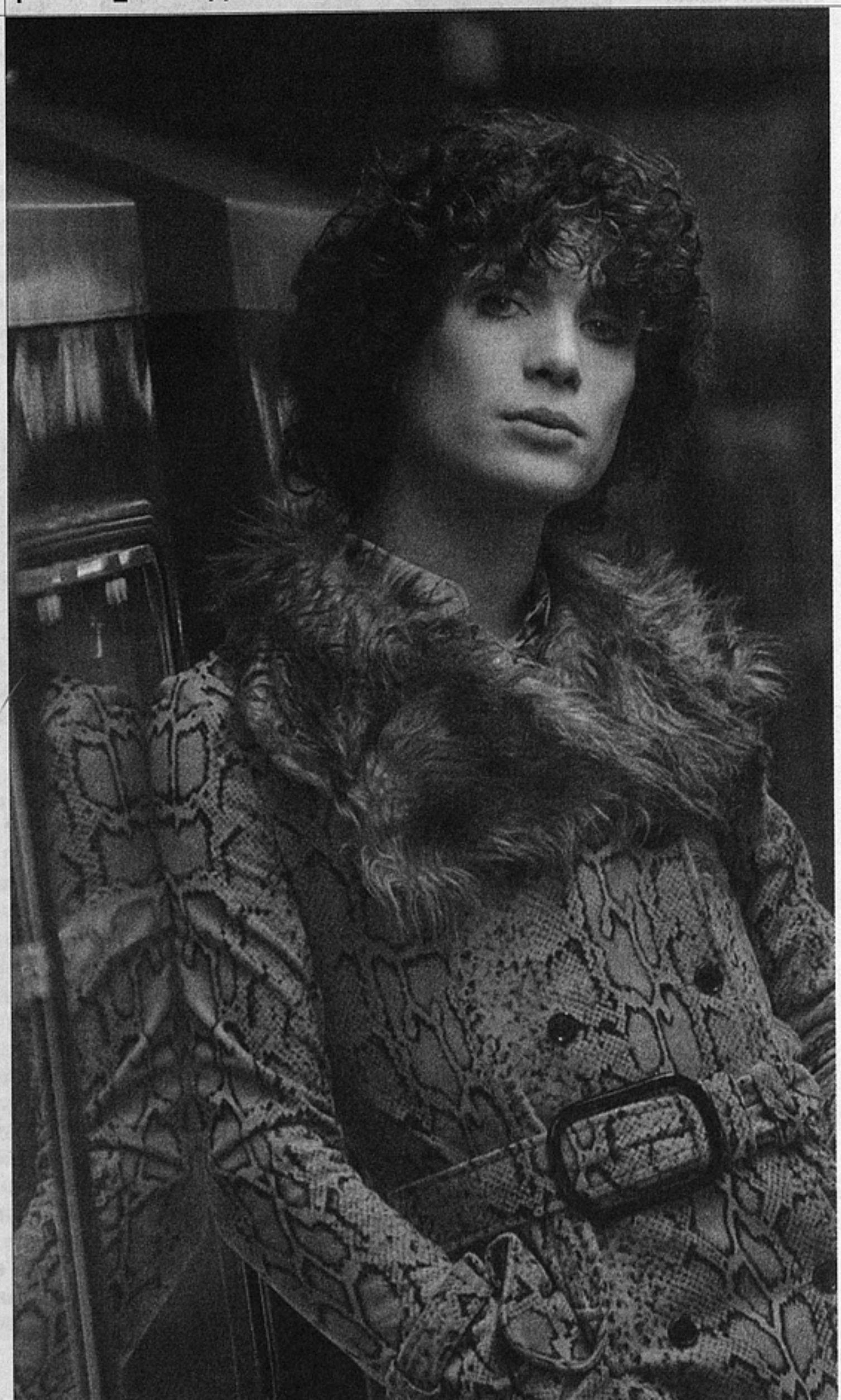
стрирует и холодное отчуждение простого люда, безразличного к горестям и радостям упоенных своей избранностью «бар», будь они известные врачи или любимые артисты. Достаточно вспомнить эпизод, где один из романтически влюбленных героев всматривается в лимузин, на заднем сиденье которого едет, возможно, красавица артистка, и вслед кто-то бросает равнодушно-презрительную реплику: «Серову е-ть везут». До «Александровского сада» ничего такого из-за кремлевских стен не доносится. «Вертикаль» взмыла слишком высоко, в заоблачные выси — кричи не докричишься.

Справедливости ради надо сказать, что и сенсационная правда жизни, на которой специализируется автор «Кремля, 9», нашла свое место в сюжете — известный большевистский деятель Яков Свердлов, к примеру, оказывается банальным грабителем, собравшим коллекцию бриллиантов, которую хранил под полом. А если иметь в виду, что Леша Казарин, как в финале выясняется, сын эмигрантки и потомственный дворянин, то традиционный социальный полярный расклад «красных» и «белых» (в пользу то одних, то других, в зависимости от конъюнктуры) политкорректно микшируется, уступая место раскладу чисто мелодраматическому — между благородными героями и черными злодеями вроде цыганского Барона или антиквара-оборотня Варфоломеева. Кроме бриллиантов, делить больше нечего.

...Что же касается заглавного героя, а именно Александровского сада, то, по-видимому, он был заложен еще при Иване Грозном, в XVII веке строили кремлевские сады Назар Иванов, Иван Телятевский и Тит Андреев, а Никита Родионов «ударил челом», то есть преподнес царю Михаилу в его сады яблони и груши. С особой заботливостью обустраивал сады царь Федор Алексеевич, росли при нем виноград и арбузы, а после него там появились и «ранжерейные палаты». Но в дивных тех садах, засаженных плодовыми деревьями и диковинными травами, мира не было, и сами садовники ссорились между собой, писали царям челобитные, доказывая каждый свою особую компетентность и требуя изгнания конкурентов. А когда царь Петр покинул Кремль, все стало приходить в запустение, и старые сады выгорели при пожаре 1737 года. Потом их пытались восстановить, и они опять горели в пожаре 1812 года. Посетив после победы над Наполеоном Москву, Александр I Благословенный распорядился в числе прочего восстановить и сад, принявший примерно тот облик, какой мы знаем теперь, и имя в честь императора. Новый урон нанесла ему Октябрьская революция, но сад опять восстановили. Сегодня верхний и средний сады открыты посетителям, а вот нижний закрыт, и что там происходит, знают только садовники да охрана...

И последнее. «Биограф» кремлевских садов историк Иван Забелин писал о необходимости «микроскопа исторического», чтобы не превращать историю в «сборную биографию неугомонных лиц», «громадных, но жалких дел» чингисханов и тамерланов, а изучать то, «как жил, каков был человек в ту или другую эпоху», — то, что Забелин в своем XIX веке называл, между прочим, «гражданским обществом».

Р Е П Е Р Т У А Р



«Завтрак на Плутоне», режиссер Нил Джордан

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Завтрак с плутом

«Я так люблю говорить ни о чем, ведь это единственная вещь, о которой я знаю все». Афоризм Оскара Уайльда — им обмениваются щебечущие малиновки в финале «Завтрака на Плутоне» — прекрасно подытоживает бытописательскую сказку Нила Джордана. Напомню, что у ирландского режиссера есть и буквальные сказки, фильмы о вампирах, сновидениях и даже фрейдистский парафраз «Красной Шапочки».

Теперь Джордан снял картину, в которой невидимыми нитями и почти по законам «символического обмена» соединяются мир и миф, реальное и суперусловное, высокое и низкое, мужское и женское, «все» и «ничего» etc. Авторы прошлись по этому лабиринту, будто канатоходцы или даже плясуны на канате, — с азартом свободы, не натужно, позволив себе максимальную амплитуду в движениях. В конце концов хорош не тот канатоходец, кто лишь демонстрирует выучку и превращает свое искусство в машинальную работу, изживая риск, а тот, кто выполняет трюк обманчиво безалаберно — развязно и лихо, шатаясь, теряя равновесие и находясь в шаге от падения. Таков Нил Джордан в «Завтраке на Плутоне», таков главный герой фильма и таков исполнитель этой роли Киллиан Мёрфи.

Он сыграл с отвагой и азартом не столько натренированного, вышколенного виртуоза, сколько импровизирующего, всегда разного в своей неизменности актера, кото-

«Завтрак на Плутоне» ***(Breakfast on Pluto)***
По одноименному роману Пэта Маккейба
Авторы сценария **Нил Джордан, Пэт Маккейб**
Режиссер **Нил Джордан**
Оператор **Деклан Куинн**
Художник **Том Конрой**
В ролях: **Киллиан Мёрфи, Лайам Нисон, Рут Негга, Стивен Ри, Брендан Глисон, Ева Бёртистл, Брайан Ферри и другие**
Pathé Pictures, The Irish Film Board, Parallel Film Production, Number 9 Films
Ирландия—Великобритания
2005

рый сам себе и марионетка, и кукловод. Более того, актерство Мёрфи — и тут кроется концептуальность роли — является камертоном к образу и характеру его героя. Ведь «Завтрак на Плутоне» — фильм преимущественно об игроке и «человеке играющем», о мире как игре и «мире играющем».

Картина имеет подзаголовок «Главы из моей жизни». Рассказчика и персонажа зовут Патрик Брэден. Из-за аллергии на серьезность и любви к иронии он просит называть себя Киттеном. Его биография поделена на тридцать шесть глав, прослеживающих историю героя — от появления на свет в ирландской провинции до приключений в Лондоне. Свободный и, можно сказать, свингующий ритм фильма усиливает ощущение, что с каждой главой Патрик рождается заново. Вставные новеллы, фантазийные флэшбэки перемежаются с линейным повествованием. Основной сюжет — первый план — уравнен с самостоятельным, но не самодовлеющим фоном — россыпью из второстепенных персонажей, неслучайных деталей, которыми жонглирует режиссер.

Герой оформляется за считанные секунды. Уже в первых главах Патрик переодевается в дамское платье, подкрашивает ресницы, безобидно эпатирует католических учителей желанием сменить пол. А в школьном сочинении рассказывает реальную историю о том, как его зачали на кухне сельского священника (Лайам Нисон), обрюхатившего свою гувернантку. В дальнейшем она оставила незаконнорожденного ребенка у дома его отца, а сама покинула городишко и навсегда уехала в Лондон. Киттена отдали в приемную семью, где он жил до тех пор, пока не решил разыскать свою настоящую мать — эту «загадочную леди» (phantom lady), похожую, если верить слухам, на звезду послевоенных мюзиклов Митзи Гейнор. К тому моменту он уже не вылезал из женской одежды и блистательно преуспел в искусстве шутовского, лицедейского отношения к жизни.

Облачение мужского в женское. Эта метаморфоза лишена у Джордана какого-либо психологизма. Трансвестизм персонажа — не более чем режиссерская придумка для карнавализации отшельника, который покоряет враждебный, отвернувшийся от него мир исключительно благодаря своему дару к перевоплощению, к игре в широком смысле слова. Его субтильность уживается с отточенностью угловатых движений, а наигранный высокий голосок точно озвучивает надломленную пластику и мимику куклы.

Преувеличенная, гротесковая маргинальность Патрика — подкидыша, бездомного и трансвестита в одном лице! — проверяет на прочность его способность быть и оставаться собой, воспринимать судьбу как результат личного выбора. Эта способность защищена прирожденным артистизмом героя. Свое лицо он умеет выдавать за маску, за лукавую гримасу даже в тех случаях, когда на нем отражаются самые сокровенные переживания и самые неподдельные эмоции.

Искусство травестии напрямую восходит у Джордана к одноименному литературному жанру, в котором все серьезное и драматическое принимает подчеркнуто несерьезный, комический вид. На травестировании трагедии в фарс, а драматического в смешное и строится «Завтрак на Плутоне». Кульминацией этого приема служит, пожалуй, эпизод на сцене, где Киттен выступает вместе с героем Стивена Ри, антрепренером и фокусником, у которого он нашел очередное пристанище. В низком жанре уличного фарса и черной комической Патрик развлекает ресторанную публику, разыгрывая перед ней магистральный сюжет из своей жизни. Под улюлюкание и гогот зрителей он изображает отчаявшегося сироту, который в поисках материнской любви кидается на шею первым встречным (ими оказываются разморенные алкоголем посетители кабаре). Готовый и самоуничижение обернуть в артистический жест, Киттен сохраняет дистанцию по отношению к исполняемой роли, даже если она воспроизводит его судьбу. Так, собственно, серьезность находит себя в несерьезности. Зато в финале, когда Патрик найдет-таки свою мать, он не проронит ни слова, оставив ее в спасительном неведении.

Многие рецензенты подмечают, что мотивы «Завтрака на Плутоне» перекликаются с другой картиной Нила Джордана — нашумевшей «Жестокой

игрой». Тот фильм, насколько можно судить по отзывам четырнадцатилетней давности, взбудоражил общественность экспрессивным сплавом политической драмы с эротическим «нуаром», гремучей и одновременно охлажденной смесью из социальных, этнических и сексуальных противоборств. «Жестокая игра» впечатлила неожиданной подоплекой злободневного, хотя на тот момент уже рутинного, сюжета о борьбе ИРА с британской империей. Нетипичен был выбор главного героя — ирландский сепаратист представал человеком не на своем месте, чьей натуре противопоказаны жестокость и насилие — вещи, непременные для его соратников. Амбивалентная, с двойным дном и непрозрач-

ная реальность сражала героя наповал. Женское в буквальном смысле таило в себе мужское, но разгадать его все равно не представлялось возможным. Вернее, разгадка оказывалась фатальной, если не смертельной. Мотив травестии приобретал характер одного из компонентов мира «нуара» с его двойничеством, обманками, подозрительностью, неотличимостью своих от чужих. А главное, осмыслялся как потеря и отсутствие идентичности в ненадежном мире, где все не то, чем кажется, а любовь, как и дружба, противоречит правилам «жестокой игры». Человеческий конфликт между лицом и маской, внешностью и сущностью загонял в тупик, вызывал страх, отчуждение. В «Завтраке на Плутоне» та же коллизия разрешается практически хэппи-эндом, а незакрепленное, подвижное «я», чреватое спонтанным переходом в иное (новое) состояние — игра со своей и чужой идентичностью, — служит единственной — осмысленной — стратегией выживания.

Так в одной из самых ярких и изобретательных глав фильма Киттен оказывается случайной жертвой теракта, произошедшего в лондонском ночном клубе. Раненого, его принимают за ирландского террориста, переодевшегося в женщину, чтобы незаметно совершить этот взрыв. И допрашивают, выбивая признание силой. Взамен истекающий кровью Патрик называет себя Патрисией Киттен Брэден и выдает очередную фантазию, в которой исполняет роль шпионки, борющейся с терроризмом, бьющей врага при помощи одного лишь внешнего вида — черного костюма из латекса и флакончика духов Chanel. Возможно, в этом образе femme fatale и одновременно звезды мюзиклов пародируется фигура Маты Хари.

Не случайно действие «Завтрака на Плутоне» охватывает 60-е и 70-е годы, когда уход от консервативной, репрессивной «серьезности» и связанная с ним витальность порождают уравнивающую все со всем «философию повседневности», когда каждый получает право на «пятнадцать минут славы».

«В 60-е... все вдруг становились равны — дебютантки и шоферы, официантки и губернаторы» (Уорхол). Сексуальная и политическая революции принимали форму безудержной игры, но и подспудно формировали «общество спектакля». Джордан реконструирует эпоху именно как спектакль, как калейдоскоп из равнозначных элементов, где все аналогично всему и даже теракты похожи на смертоносный уличный хэппенинг. С другой стороны, он собрал самые обиходные, самые распространенные знаки времени и еще больше заострил их, посмотрев на близкое и по-прежнему взрывоопасное прошлое как на далекое и отстоявшееся до картонных штампов.

Рискну предположить, что бурлящая эпоха концептуально, иронично стилизована режиссером под клишированный костюмно-исторический фильм, тоже образчик низкого жанра, превращена в неустойчивую декорацию, театрализованный задник, карточный домик. Благодаря этому сюжет картины приобретает суперусловный, сказочный характер, а Патрик, «дитя сексуальной революции» и мнимый террорист — законспирированный член ИРА, проваливается в супермифологическое — литературное — пространство, где может выступать и как ряженый, и как шут, и как герой балагана, и как персонаж романа воспитания... В нем легко усмотреть, к примеру, переклички с классическим подкидышем а-ля Оливер Твист (колоритный и сумрачный, сказочный и книжный Лондон тут лишь в помощь). Или с классическим трикстером, «комическим дублером культурного героя», выходящим победителем из любых ситуаций, — благодаря его двоякому, неоднозначному поведению все ценности приобретают свое настоящее значение. Или с бродягой из плутовского романа: на общество он смотрит снизу вверх, а в ходе «кандидовского» путешествия сменяет одно прибежище на другое, проходя через галерею разнокалиберных типов, — ищет и благостно не находит свое место под Плутоном, завтрак на котором Киттену обещает случайный попутчик, не то байкер, не то хиппи. Иными словами, все смешалось в ленте Джордана — самые разные жанры, архетипы, персонажи. Теракты ИРА сливаются в общем угаре с ревом глэмрока. Сексуальная революция проходит на одной волне с политическим реакционизмом. Католический священник становится в один ряд и воссоединяется со своим сыном-трансвеститом. Он находит Патрика за работой в лондонском пип-шоу и исповедуется ему, сидя в кабинке для подглядывания, словно в исповедальне. Эта сцена зеркально — или травестийно — повторяет эпизод в начале фильма, когда юный Киттен приходит на исповедь, зная, что находящийся за решетчатым окошком священник — его отец.

«Бродяга — помесь плута с идеалистом... Бродяга скитается, поскольку таков его гениальный удел. Он испытывает небывалую тягу к перемене мест, вынуждающую то и дело рвать тесные узы обычаев, обязанностей, традиций. Он твердо знает: то, что ты уже видел, не идет ни в какое сравнение с тем, что предстоит... Ему нет места нигде, ибо ничто не в силах его остановить... Бродягой правит... грядущая действительность. Вот откуда стремление разрушить все преграды, выйти за все границы... *Он тот, кто пришел, увидел и ушел* (курсив мой. — *Е.Г.*)»[1].

Так и для Патрика долгожданная встреча с матерью — мечта и цель жизни — оборачивается вовсе не кульминацией или завершением пути, а еще одной кратковременной остановкой в дороге, эпизодом в бесконечной череде других событий и встреч. Пунктом для преодоления, очередным элементом для уравнения всего со всем. Отметкой для дальнейшего движения, которое, кажется, и впрямь простирается до Плутона. Оттого в счастливом финале ставится не точка, а всего лишь открывается новая глава.

[1] Ортега-и-Гассет Хосе. Изначальное плутовство плутовского романа. — В книге «Этюды об Испании». Киев, 1994, с. 273.

ДМИТРИЙ КОММ

Профессор Лэнгдон и последний Крестовый поход

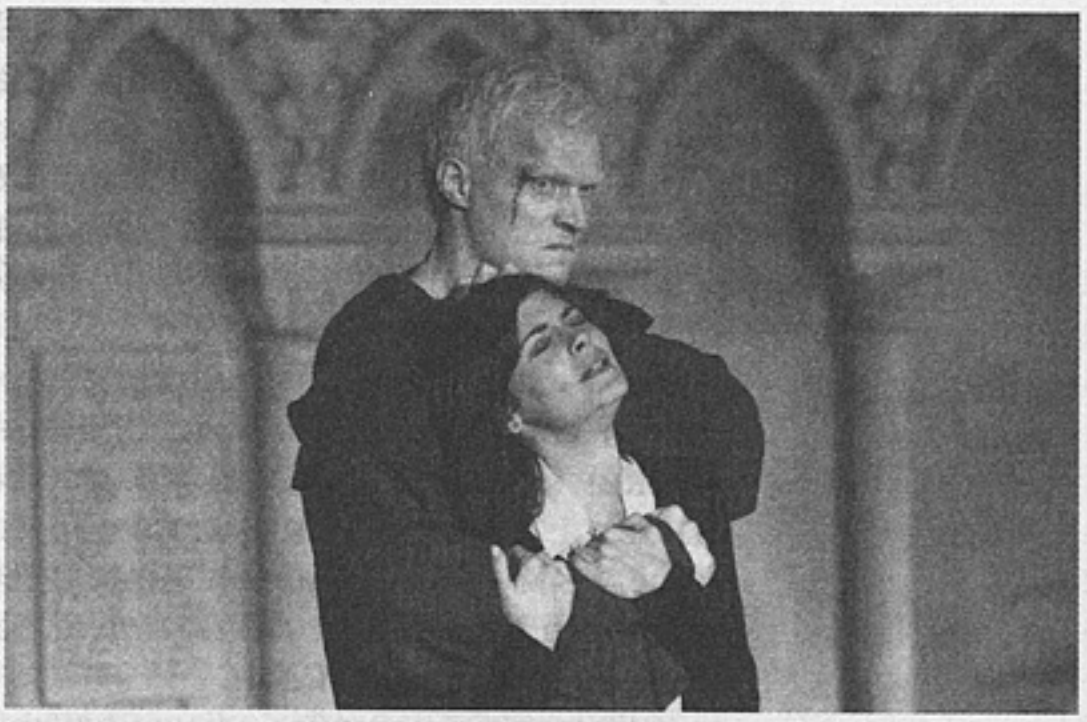
Рано или поздно каждый сумасшедший вытаскивает из рукава тамплиера.

Умберто Эко. «Маятник Фуко»

Есть такая штука, именуемая ТВС, — теория всего на свете. Составляющие этой теории известны уже много веков: все связано со всем миллионами невидимых нитей, макрокосм тождествен микрокосму, все, что вы знаете, — это ложь плюс неистребимая идея о мировом заговоре. И, разумеется, всякая ТВС на поверку оказывается БСК — бредом сивой кобылы. Умберто Эко блестяще высмеял подобные теории в «Маятнике Фуко». Одних лишь рассуждений о связи размеров газетного киоска с тайнами нумерологии или о том, как устройство автомобиля отражает законы мироздания, достаточно, чтобы уже никогда не воспринимать всевозможные ТВС без презрительной усмешки.

Тем не менее желающие заработать на паранойе почтеннейшей публики регулярно находятся. Одни делают это легко и иронично, отдавая себе отчет в абсурдности избранного материала, как Артуро Перес-Реверте в «Клубе Дюма» и Роман Поланский в «Девятых вратах». Другие пытаются мистифицировать потребителя на полном серьезе, тяжеловесно и высокопарно, как братья Вачовски в «Матрице». Или как Дэн Браун в «Коде да Винчи» и Рон Хоуард в одноименном фильме.

«Код да Винчи» повествует о гарвардском профессоре Роберте Лэнгдоне (этот персонаж появлялся и в предыдущем романе Брауна «Ангелы и демоны»), специализирующемся в области религиозного символизма. Однажды, выступая с лекци-



«Код да Винчи» ***(The Da Vinci Code)***

По одноименной книге Дэна Брауна

Автор сценария **Акива Голдсмен**

Режиссер **Рон Хоуард**

Оператор **Сальваторе Тотино**

Художник **Алан Кэмерон**

Композитор **Ханс Циммер**

В ролях: **Том Хэнкс, Одри Тоту, Жан Рено, Йен Маккеллен, Пол Беттани и другие**

Columbia Pictures, Imagine Entertainment, Brian Grazer-John Calley

США

2006

ями в Париже, профессор (Том Хэнкс) впутывается в расследование убийства смотрителя Лувра и сталкивается с многовековой тайной, грозящей «сокрушить христианскую веру». Спасаясь от преследования полиции, членов тайного общества «Опус Деи» и еще более тайного «Приората Сиона», Лэнгдон в компании с хорошенькой специалисткой по шифрам Софи Невё (Одри Тоту) должен найти ни больше ни меньше как Святой Грааль.

Тайна на тайне едет и тайной погоняет, на каждом шагу разбросаны символы и коды, которые нужно постичь и интерпретировать. Так как «специалистка по шифрам» не может расшифровать даже собственное имя, которое представляет собой искаженное словосочетание «Новая София», всю работу приходится делать Лэнгдону. Бедному профессору в прямом смысле слова не удается даже в туалет сходить, чтобы не столкнуться с какой-нибудь тайной и не быть вынужденным разгадывать очередные символы. Кульминацией этого теологического триллера становится беседа Лэнгдона с другим ученым мужем — англичанином Ли Тибингом (Йен Маккеллен), в ходе которой история христианства предстает как глобальная теория заговора. Никейский Собор и взятие Иерусалима, тамплиеры и «Молот ведьм», император Константин и Леонардо да Винчи — все эти люди и события, в реальности разделенные столетиями, здесь существуют в едином пространстве. Все смешивается в кашу, а мыслители с умным видом несут ахинею, за которую даже первокурсник получил бы двойку на экзамене.

Нет нужды доказывать, что «ересь» Дэна Брауна, сконструированная по принципу «в огороде бузина, а в Киеве дядька», исторически ничтожна. «Код да Винчи» — коммерческий продукт, даже не пытающийся мимикрировать под то, что называется «профессорской литературой». По отношению к нему уместнее говорить о грамотном анализе рыночной конъюнктуры и хорошей маркетинговой стратегии автора.

Однако нелишне будет знать, откуда произрастает центральная идея — даже не «Кода да Винчи», а скандального исследования «Святая кровь, Святой Грааль», которым Браун вдохновлялся при создании своего бестселлера. Начало она берет в книге Отто Рана «Крестовый поход против Грааля», где альбигойские войны (1181—1229), которые Римская католическая церковь вела против могущественной манихейской секты катаров на юге Франции, представлены как результат стремления христиан уничтожить тайну Грааля. При этом немаловажно, что Отто Ран был убежденным нацистом и офицером СС, на исследование «тайн Грааля» его отрядил главный идеолог национал-социализма Розенберг, а сама книга была опубликована в Германии в знаковом 1933 году. В таком контексте тезис о том, что ненавистное нацистам «иудео-христианство» жестоко расправилось с благородными носителями «высших тайн духа», является очевидным идеологическим заказом. Для нацистского неоязычества религия, утверждающая, что «нет ни эллина, ни иудея, ни обрезанного, ни необрезанного», была естественным идейным противником, и сочинение Рана стало частью антихристианской пропаганды, которую деятели «третьего рейха» активно вели вплоть до самой войны.

Впрочем, если бы «высокодуховный» эсэсовец Отто Ран узнал, какую разгадку уготовил Браун тайне Грааля, он бы, наверное, достал свой «вальтер» и пристрелил писателя на месте. Тысячелетний эзотерический секрет, как магнитом притягивавший к себе поэтов, алхимиков и мистиков, от Кретьена де Труа до Рудольфа Штайнера, оказывается, был лишь метафорой полового акта! Вольфрам фон Эшенбах, называвший Грааль «lapis exillis» («камень мудрецов») и считавший его символом духовного совершенствования, был не в курсе: чаша означает женщину, копье — мужчину, и нечего тут огород городить. Поневоле вспоминается «Вечный человек» Честертона. «Итак, мы сидели на лугу, лениво глядя на вершины деревьев и шпиль деревенской церкви. Вдруг мой спутник сказал: «А вы знаете, почему этот шпиль так торчит?» Я ответил, что не знаю, и он беспечно бросил: «То же самое, что обелиски. Фаллический культ». Не меньше секунды я чувствовал то же самое, что чувство-

вали люди, когда жгли ведьм; но тут ощущение чудовищной нелепости спасло меня. «Ну конечно, — сказал я, — если бы не фаллический культ, он бы стоял на острие».

Дэн Браун, разумеется, не нацист, Отто Рана, скорее всего, не читал — только слышал в плохом пересказе, а экранный «профессор Гарварда» Лэнгдон, судя по его реакции на откровения Тибинга, даже не знает, что такое арианская и катарская ереси, а ведь они играют в действии первостепенную роль. Профессор Лэнгдон вообще существо анекдотическое, вроде поручика Ржевского от религиоведения. В «Ангелах и демонах», напри-

«Код да Винчи»

мер, есть сцена, где Лэнгдон сообщает студентам, что христиане заимствовали свои религиозные ритуалы у язычников, и в качестве доказательства приводит сходство между католической мессой и... ритуалом богоядения у ацтеков. Как католики могли украсть ритуал у ацтеков, если до конца пятнадцатого столетия не знали о существовании континента, на котором они живут, светило науки не поясняет. В «Коде да Винчи» Лэнгдон совсем разбушевался и проинформировал аудиторию, что «в основе всех религий лежит фальсификация». Правда, в фильме этот перл научной мысли не звучит, зато в нем есть хороший актер Том Хэнкс, который в роли Лэнгдона так усердно морщит лоб, изображая мыслительную деятельность, что становится страшно за его здоровье.

Если говорить об идеологической диверсии, якобы совершенной «Кодом да Винчи», то нужно признать, что диверсия эта направлена не против церкви, а против исторической науки. Мало того что герой-ученый выставлен некомпетентным идиотом, так еще и вся двухтысячелетняя история Европы оказывается ложью. Операция вполне в духе академика Фоменко; странно еще, что Браун устами Лэнгдона не заявил, что «Молот ведьм» сочинил лично апостол Петр из зависти к Марии Магдалине. Не священникам, а Гарвардскому университету в этой ситуации следовало бы чувствовать себя обиженным. Впрочем, на дураков не обижаются.

Но, может быть, как детектив «Код да Винчи» хорош? Представьте себе тяжелораненого луврского смотрителя, который, вместо того, чтобы включить сигнал тревоги и вызвать помощь, бродит по залам музея, оставляя пометки у соответствующих полотен. Представьте, как он, истекая кровью, пишет наполу числовую последовательность Фибоначчи и составляет сложные анаграммы. Затем он раздевается догола, рисует на груди пентаграмму, принимает позу витрувианского человека с рисунка Леонардо да Винчи и с чувством

выполненного долга умирает. Если вы верите во все это, «Код да Винчи» — детектив для вас.

Справедливости ради нужно сказать, что опытный профессионал Рон Хоуард, видимо, понимая, что в качестве детектива «Код да Винчи» беспомощен, сделал в фильме основной упор не на интригу или саспенс, а на темп действия. Калейдоскопическая смена сцен и событий не позволяет зрителю сообразить, что концы с концами не сходятся. Этот нехитрый прием, безусловно, содействовал популярности фильма, за первый уик-энд проката побившего рекорд кассовых сборов. Добавили скандальную славу и активные протесты представителей церкви (редкий случай, когда протестанты, католики и православные выступили единым фронтом), усердно пиарившихся на фоне голливудского блокбастера.

Но главным творцом успеха следует по достоинству признать самого Дэна Брауна. Посредственный писатель и никудышний ересиарх, Браун, тем не менее, отличный бизнесмен и хорошо представляет себе потенциального потребителя изготавливаемого им продукта.

«Код да Винчи» не предназначен верующим христианам — они, посмотрев фильм или прочитав книгу, не испытают ничего, кроме отвращения. Неинтересен он будет и убежденным атеистам, для которых любая религия есть лишь коллективная галлюцинация. Его настоящая публика — те, кто посередине. Агностики, не воспринимающие христианство как свой духовный дом, но и не отвергающие его из опасения, кабы чего не вышло, стоящие в церквях со свечками и гадающие, сколько пальцев нужно сложить, чтобы перекреститься, готовые принять любое суеверие, если им скажут, что оно научно. В сумеречном сознании этих людей религия — некая экзотическая мода, полная бульварных тайн, ученый всегда будет похож на Индиану Джонса, а единственная ценность картин Леонардо да Винчи заключается в том, что их можно превратить в кроссворды и поразгадывать на досуге за чашкой кофе, которая одновременно является символом влагалища. «Код да Винчи» полезен уже тем, что ясно дает понять: именно такая публика составляет «просвещенное большинство» в современном мире.

Высокомерные интеллектуалы прозвали Дэна Брауна «Умберто Эко для бедных». Думается, это неточная характеристика. Браун, скорее, похож на персонаж «Маятника Фуко» Джакопо Бельбо, с маниакальным упорством конструирующего на домашнем компьютере свою ТВС — из произвольно надерганных исторических фактов, обрывков оккультных учений и параноидальных теорий заговора. Разница лишь в том, что Бельбо делал это для развлечения, а Браун — в корыстных целях. Теперь следует ожидать, что найдется секта, которая поверит в существование кода да Винчи и сотворит с Брауном то же самое, что последователи графа Сен-Жермена сделали с несчастным героем «Маятника Фуко».

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

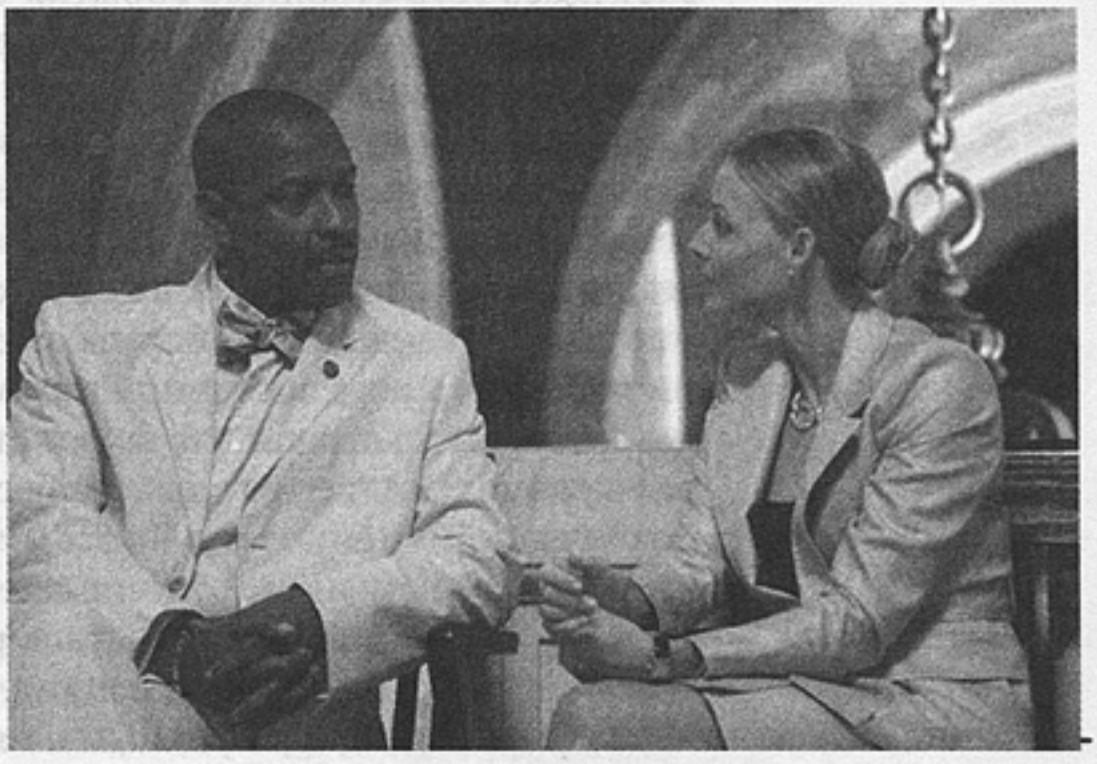
Банковская ячейка общества

Как это сделать — и есть то место, которое, говоря словами Барда, чешется.

Далтон Рассел

Как только в Америке банки ни грабили. Были ковбои в шляпах. Были гангстеры в шикарных плащах. Были эффектные мужчины в черных очках. Были сёрфингисты в масках президентов. Были сбежавшие из тюрьмы придурки в полосатых робах. Были девицы-мстительницы. Была настоящая Маккой. Были 11 или 12 друзей Оушена. Были отпрыски мамаши Бейкер. Были хакеры и бухгалтеры, в конце концов. Все эти фильмы видел Далтон Рассел, придумавший идеальное ограбление, в котором, как известно, главная наука — смыться вовремя и чтобы не поймали. Но он из всех предложенных вариантов предпочел «Собачий полдень» Сидни Люмета.

Группа то ли маляров, то ли дезинсекторов вламывается в банк на Манхэттене, объявляет, что это ограбление, берет всех находившихся в операционном зале в заложники, переодевает их в такие же рабочие комбинезоны с масками и начинает шарить по закоулкам, менее всего интересуясь немалой наличностью, спрессованной в кубики-брикеты, которые грабители используют в качестве табуреток. Лидер разбойников Далтон Рассел (Клайв Оуэн) с первых кадров предлагает зрителям — а кому же еще? — быть очень внимательными. А чтобы никто не пропустил деталей его идеального ограбления, он использует простейший способ — сообщает, что взял заложников и все может кончиться плохо, проходившему мимо банка полицейскому. Его можно понять: шоу он придумал отличное, но раз-



«Не пойман — не вор» ***(Inside Man)***

Автор сценария **Рассел Гевиртц**
Режиссер **Спайк Ли**
Оператор **Мэтью Либатик**
Художник **Уинн Томас**
Композиторы **Теренс Бланшар, А.Р.Рахман**
В ролях: **Дензел Вашингтон, Клайв Оуэн, Джоди Фостер, Кристофер Пламмер, Уиллем Дефо и другие.**
Universal Pictures, Omagine Entertaiment, 40 Acres & A Mule Filmworks
США
2006

весить афиши не успел. Авторские и актерские амбиции Рассела будет удовлетворять целая спецназовская армия, не снимавшая пальцев с взведенного курка весь сеанс, пара неглупых полицейских из разных, а потому недружественных департаментов (Дензел Вашингтон и Уиллем Дефо, разыгравшие занятный дуэт) и загадочная мадам Уайт (Джоди Фостер), которая решает вопросы, как мистер Вулф в «Криминальном чтиве». Для начала он использует сильные спецэффекты: гасит камеры слежения каким-то особым фонариком, картинно пугает заложников, отбирая у них мобильные телефоны и заставляя раздеваться до белья, потом даже опускается до вспышки ярости и вроде бы убивает виновника.

Пока идет рутинный торг о завтраке для заложников, среди которых явно намерены укрыться налетчики, и о самолете, чтобы улететь прямо с Уолл-стрит, один из умных копов — тот, который черный, конечно, — вдруг понимает, что все это, включая деньги, хранящиеся в банке, бандитов не интересует. Он и так почти сломал голову над странностями ограбления, а в игру вдобавок включается мадам Уайт, перед которой сами собой открываются двери важных чиновников. Она уполномочена президентом банка спасти всего одну банковскую ячейку с неизвестным содержимым — на остальное заказчику наплевать — и готова идти ради нее прямо в горячую точку. Однако именно этот таинственный сейф оказывается ящиком Пандоры. Что в нем — до поры до времени непонятно. В сейфовой ячейке может даже оказаться Святой Грааль, так и не найденный в «Коде да Винчи». Но, учитывая всякие напрасные слова и возраст главы банка, можно предположить, что там сидит утка, а в утке яйцо, а в яйце — Кощеева смерть. И у налетчиков свои виды на эту смерть.

Режиссер путает следы тем монтажным приемом «обрывки из отрывков», который безнадежно испортил фильм Тони Скотта «Домино». Рассказ об идеальном ограблении то забегает вперед, показывая допросы освобожденных заложников, то стремительно откатывает сюжет назад, включая в него воображаемую и вполне ужасную сцену бездарного штурма с многочисленными жертвами, которыми так славится наш спецназ. Он нашпиговывает и без того странные события почти бессмысленными странностями. «Жучки», подложенные в коробки с пиццей, почему-то передают запись речи покойного президента Албании Энвера Ходжи, что выясняется в многонациональном Нью-Йорке простым воззванием к разношерстной толпе любопытных помочь распознать, что это за язык. Допросы свидетелей больше говорят о разнообразных комплексах жителей большого города, чем о том, как выглядели налетчики и кто из задержанных ими является. Усталые, но довольные борцы за справедливость растворяются в толпе, открыв миру в лице циничной мадам Уайт и сексуально озабоченного копа-переговорщика страшный секрет старика банкира. К сожалению, сам секрет в рамках заданного сюжета не стоит и выеденного яйца, хотя и связан с трагедией Холокоста. Поэтому следить за событиями фильма куда интереснее, чем их потом анализировать и раскладывать по полочкам. Но в конце концов есть вещи, где процесс важнее результата, и их право на существование никто не отменял.

Первая мысль, что приходит в голову: Спайк Ли, оказывается, очень легко превращается в Стивена Содерберга с его друзьями Оушена. Однако она не верна. Фильм «Не пойман — не вор» придуман как триллер, снят как триллер и собрал идеальный состав актеров для настоящего триллера про ограбление банка. Однако таковым не является. Потому что ограбления не было. А Спайк Ли вовсе не спрятал в карман ради коммерческого проекта свою активную гражданскую позицию, призывающую его заниматься расово ориентированной социальной сатирой. Хотя утверждать что-либо наверняка я бы все же не стала. Намерения режиссера столь же темны, как и у его фальшивых гоп-стопников, а может, и куда темнее. К примеру, в начале и в конце фильма звучит сэмплированная индийская песня со славным названием «Болливудский косячок». Должна ли она тревожить мое зрительское сердце

предвестием этнической дискриминации на грядущих допросах, или мягко намекать на террористическую угрозу с Востока, или еще мягче намекать на то, что Восток дело тонкое, или это просто так, мелодия понравилась режиссеру? Без косячка не разберешься.

Сейфовый бокс, несмотря на то что нам про него вроде бы все рассказали и даже показали, все равно остается хичкоковским Макгаффином. Это — ложный ход, сыгранный на поле Стивена Спилберга, не более. Уж очень искусственной и заканчивающейся ничем смотрится история мерзавца, предавшего 60 лет назад в руки нацистов друга-еврея, чтобы завладеть его брилли-

«Не пойман — не вор»

антами. Зачем он хранит в собственном банке компрометирующие бумаги? И что за Монте-Кристо явился мстить ему? И в чем, собственно, месть — в изъятии чудом сохранившихся камушков? Брильянтик, ловко подброшенный в карман детектива ловко смывшимся противником, как раз может решить денежную проблему копа. Но при чем тут Холокост? Нет, ребята, это просто какой-то этнический, социо-культурный, гендерный, политический и исторический водевиль. Или даже достоевская «литературная кадриль» с прогрессивным уклоном, намекающая, что бесы придут в следующей серии.

Героев в фильме, в сущности, нет — есть маски и символы. Ушлый комиксовый белый супер-антигерой с гуманитарными идеями, будто бы подумывающий: а не сбежать ли мне из этого странного фильма в «V — значит вендетта» и не взорвать ли там пол-Лондона ради идеи? Социально незащищенный черный умница переговорщик, замороченный мыслями о какой-то растрате казенных 140 тысяч долларов и ежеминутными звонками своей горячей девчонки, требующей секса с доставкой на дом. Юный афроамериканец, который, несмотря на захват банка, продолжает невозмутимо играть на своем iPod'е в компьютерную игру Grand Theft, где главный негритянский лозунг: убей этого ниггера! У банковского служащего неюного возраста, мучнисто-белого буржуа, почему-то в мобильнике играет рингтон в виде гангста-рэпа. Следователь из районного отделения NYPD слишком долго впечатляется несостоятельной версией о том, что в размотанном и сорванном с головы сикха тюрбане могла оказаться бомба. Сам придурковатый сикх, вытолкнутый из захваченного банка, больше всего обеспокоен потерей конфессионального достоинства. И в довершение всего — чистые карикатуры. Нацистский преступник, слишком бодрый и наглый для легко вычисляемого возраста в сто лет. Белая баба с яйцами, с гордой фамилией Уайт и уверенностью, что за деньги

она может сделать все, включая легальную покупку особняка на Манхэттене для племянника бен Ладена.

Черно-белый символизм, взращенный на гидропонике, зашкаливает даже в костюмах. Грабители входят в банк в белых робах дезинсекторов, а потом переодеваются в черные комбинезоны ниндзей, то есть сначала их намерения были явственно черны, а потом стали подспудно чисты, как первый снег. Черный детектив со светлой головой одет в какой-то неподобающий его работе светло-кремовый костюм, причем дешевый настолько, что это видно даже на пиратской экранке. На допросах обычными подозреваемыми становятся только люди иных оттенков кожи, чем англосаксы, хотя из пятидесяти заложников наверняка большинство были именно белыми.

Самое большое недоумение вызывают повсеместные восторги по поводу игры Дензела Вашингтона. Таких героев — задумчиво-умных, сдержанно-сильных, спокойно-достойных и эротически состоятельных — он наверняка может уже играть даже во сне. Автопилот, на котором актер движется по фильму, в определенном смысле безупречен, но пресен до невозможности. По поводу своего героя, практически весь фильм проходившего в маске, непроницаемо темных очках и капюшоне, скрывающем волосы, недоумевал сам Клайв Оуэн. И он прав, хотя ему все попеняли на то, что он просто жаждет рисоваться своей смазливой рожей во весь экран. А как мне, к примеру, оценивать его игру, если у него тряпка на лице и глаз не видно?

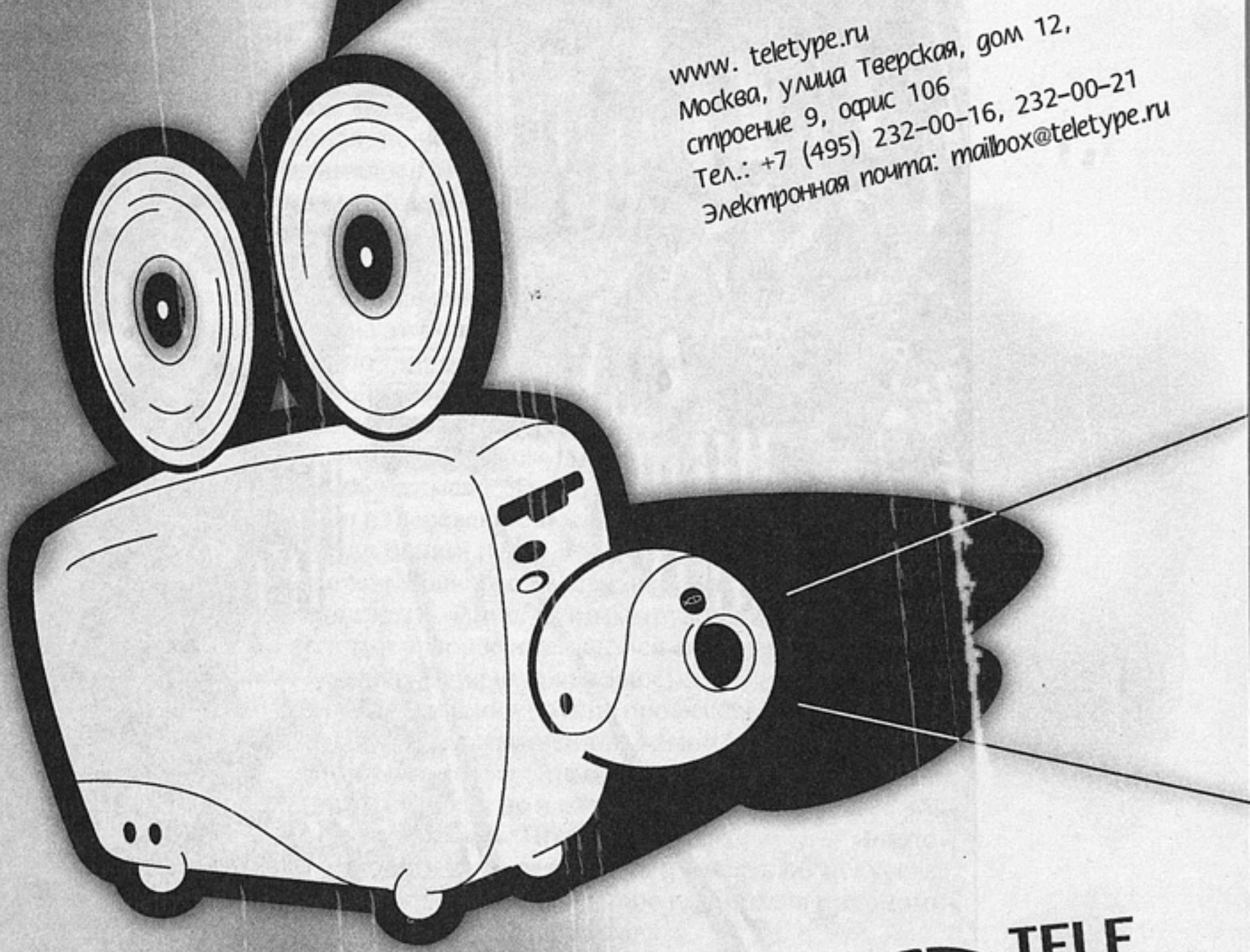
Похоже, на месте Ground Zero, так умно и деликатно оплаканном Спайком Ли в фильме «25-й час», выросли ветряные мельницы, которые режиссеру не удалось превратить в великанов. Банк захватывают белые, чтобы отомстить белому за евреев, а все опять съезжает к «рэповке» про негатив несчастного черного парня, живущего в дерьме, в то время как мимо мчатся «Роллс-Ройсы». Выходит, по версии Спайка Ли, обнуление нью-йоркской истории не состоялось даже после падения башен. В итоге это внешне стильное и тревожное кино при внимательном рассмотрении оставляет впечатление идеологического кэмпа, где не разберешь, в каком кармане фига и есть ли она.

Впрочем, Джоди Фостер в роли бабы с яйцами более чем уместна и не по-хорошему щурится, делая губы бритвочкой. Оператор Мэтью Либатик расстарался и просто делал чудеса с камерой. Эстетика развлекательного блокбастера поднялась на новую высоту. Все 12 друзей Оушена нервно курят в сторонке. А Спайк Ли неожиданно стал в Америке самым кассовым режиссером месяца.

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru



TELE TYPE

СЕМЕН ЭКШТУТ

Еще раз о России, которую мы потеряли

С чем сейчас ассоциируется у нас Российская империя накануне революции — *Россия, которую мы потеряли?* Мы вспоминаем денежную реформу Витте, аграрную реформу Столыпина и золотые червонцы с профилем императора. Мы умиляемся тому, что фунт телятины стоил меньше двугривенного, гордимся промышленным подъемом, который наступил после первой русской революции, восхищаемся искусством эпохи модерна и поэзией Серебряного века. Россия 1913 года, когда торжественно отмечалось 300-летие дома Романовых, предстает перед нами не только великой державой, но и достаточно благополучной страной с блестящими перспективами. Да, все это было в действительности. Однако давно уже замечено, что в действительности все обстоит иначе, чем на самом деле. Как же обстояли дела на самом деле?

Россия — страна аграрная, подавляющее большинство ее населения жило в деревнях и селах и занималось сельским хозяйством. Однако земледелие не было рентабельным: наемный сельскохозяйственный рабочий за тяжелую работу от зари до зари получал жалкие гроши, но и землевладелец едва сводил концы с концами. Вспомним чеховскую «Чайку» (1896). Крупный чиновник Сорин, брат Аркадиной, вышел на пенсию и решил заняться на досуге благоустройством имения. Что же из этого вышло?

«С о р и н. Всю мою пенсию у меня забирает управляющий и тратит на земледелие, скотоводство, пчеловодство, и деньги мои пропадают даром. Пчелы дохнут, коровы дохнут, лошадей мне никогда не дают».

Норма прибыли, если говорить языком политической экономии, была удручающе низкой. И вновь обратимся к Чехову. Вспомним Ивана Петровича Войницкого — героя «Сцен из деревенской жизни»: именно такой подзаголовок сам автор дал пьесе «Дядя Ваня» (1897). Этот «изящный, культурный человек» в молодости принес очень большую жертву: в пользу сестры отказался от своей доли наследства, тяжелым однообразным трудом заработал деньги и выкупил отягощенное долгами родовое имение. Вся его жизнь была посвящена служению. Долгие годы дядя Ваня исправно посылал все заработанные деньги мужу покойной сестры — светилу науки, профессору Серебрякову. Так продолжалось четверть века. Идея жертвенной жизни во имя науки оказалась ложной не только потому, что сотворенный Войницким кумир проявил себя как бездушный и черствый человек, но и потому, что выяснилась ее полнейшая экономическая несостоятельность. Профессор Серебряков — «ничто», «мыльный пузырь» — мог двадцать пять лет читать и писать об искусстве, «ровно ничего не понимая в искусстве», но он отлично разбирался в экономической конъюнктуре и подвел неутешительный итог.

«С е р е б р я к о в. Наше имение дает в среднем размере не более двух про-

центов. Я предлагаю продать его. Если вырученные деньги мы обратим в процентные бумаги, то будем получать от четырех до пяти процентов, и я думаю, что будет даже излишек в несколько тысяч, который нам позволит купить в Финляндии небольшую дачу».

Так жила русская деревня на рубеже веков. Российские рабочие, каторжным трудом которых была обеспечена высокая динамика развития отечественной промышленности, существовали в ужасающих условиях. «...У всех на главах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...» Эти слова Чехов вложил в уста связанного с революционным движением «вечного студента» Пети Трофимова. Персонаж «Вишневого сада» не сгущает краски. В конце XIX века рабочий день на петербургских бумагопрядильных и ткацких фабриках продолжался 13 часов, и стачечная борьба рабочих была направлена на то, чтобы добиться его сокращения хотя бы на 2,5 часа. По новому фабричному закону, вступившему в силу со 2 июня 1897 года, продолжительность рабочего дня была установлена в 11,5 часа днем и 10 часов ночью. Однако следует заметить, что тяжелый труд высококвалифицированных рабочих-металлистов оплачивался сравнительно высоко: заработок столичного рабочего высокой квалификации был выше, чем жалованье младшего офицера. Но доля таких рабочих была невелика. И российским пролетариям накануне революции действительно нечего было терять, кроме своих цепей.

Таков был экономический базис, если воспользоваться марксистской терминологией. Какова же была надстройка? До 1861 года всем благомыслящим людям была очевидна грядущая неизбежность отмены крепостного права. Подобно чаю на Макарьевской ярмарке, этот вопрос давал цену всем остальным проклятым вопросам — от «что делать?» до «кто виноват?» И шеф жандармов граф Бенкендорф, и император Николай I уже в конце 1830-х годов понимали, что крепостное право — это пороховой погреб, подведенный под самое основание российской государственности. Крепостное право отменили, и из русской жизни неожиданно исчезла некая определенность, дотоле ей присущая. Граница между высоким и низким, хорошим и плохим, дозволенным и недозволенным стала очень зыбкой. Система нравственных ценностей была поколеблена. В течение полутора-двух десятилетий после отмены крепостного права — «когда все это переворотилось и только укладывается» — люди привыкали к новой реальности, а затем наступили *глухие* 80-е годы. Общество было растеряно. Идеи шестидесятников уже потускнели и подвергались осмеянию, новых идей не было, а существовать в предлагаемых обстоятельствах люди 80-х годов не могли. В этом была их драма. У них не было ни прошлого, ни будущего, а жить настоящим они не хотели. Это было безвременье в чистом виде. Обществу нет прощения, если оно на протяжении жизни целого поколения блуждает без руля и ветрил, «пути не зная своего». Вот почему уже в поэзии Серебряного века тема будущей революции звучит как тема неизбежного возмездия.

27 декабря 1889 года Чехов с нескрываемым презрением писал Суворину о том, что в России сам дьявол помогает «размножать слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами. Вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция, которая никак не может придумать для себя приличного образца для кредитных бумажек, которая не патриотична, уныла, бесцветна, которая пьянеет от одной рюмки и посещает пятидесятикопеечный бордель, которая брюзжит и охотно отрицает *все*, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать; которая не женится и отказывается воспитывать детей и т.д. Вялая душа, вялые мышцы — и все это в силу того, что жизнь не имеет смысла, что у женщин бели и что деньги — зло.

Где вырождение и апатия, там половое извращение, холодный разврат, выкидыши, ранняя старость, брюзжащая молодость, там падение искусств, равнодушие к науке, там *несправедливость* во всей своей форме».

Чехов очень точно подметил, что интеллигенция в массе своей не желала вступать в освященный церковью брак и воспитывать детей. В пореформенной России полным ходом шла эмансипация женщин. Абсолютная ценность института брака была подвергнута переоценке, причем сделано это было не мужчинами, а женщинами. Супружеские измены всегда шли рука об руку с браком,

но адюльтер был дополнением к нему и, как правило, не покушался на святость самих брачных уз. Теперь же покров лицемерия был сдернут. И дело не только в том, что в пореформенной России эмансипированные женщины стали охотно вступать в гражданский брак. Замужние дамы, ранее не мыслившие свою жизнь вне брака, открыто стали уходить от мужей. Причиной далеко не всегда было наличие любовника. Если брак переставал устраивать женщину, то она решительно рвала его освященные церковью узы — и мужчины с ужасом для себя обнаружили, что они ничего с этим сделать не могут. Дом перестал быть для них крепостью. Блок в «Возмездии» написал об этом так:

Когда в любом семействе дверь
Открыта настежь зимней вьюге
И ни малейшего труда
Не стоит изменить супруге,
Как муж, лишившийся стыда.

В никогда не прекращающейся войне полов женщины нанесли мужчинам сокрушительный удар, от которого те так и не смогли оправиться. Этот удар был совершенно неожиданным, поэтому общество еще не успело выработать соответствующие нормы поведения. Общество всегда вырабатывает защитные механизмы, и обманутый женой муж знал, как надо вести себя, чтобы не лишиться уважения окружающих. Брошенный же женой муж не ведал, как ему не потерять лицо и каким должно быть его поведение. Внезапно из системы ценностей был вынут тот самый главный винт, которым все скреплялось и на котором все держалось. Отныне, действительно, было *все дозволено.*

Русский народ в массе своей был религиозен, однако почти 87 процентов россиян жили в деревне, а сельские священники были грубы, неряшливы, малоразвиты и обретались в нищете и ничтожестве. Эти носители религиозного сознания жили за счет своей нищей паствы и не могли вести ее за собой. Вспомним классическую русскую литературу и живопись передвижников.

Вся история императорской России есть история неуклонного расширения и округления границ. Пределы империи ширились, но жизнь ее обитателей не становилась от этого лучше и зажиточней. Картиной мещанского счастья («да щей горшок, да сам большой») можно было умиляться или стремление к его достижению можно было высмеивать, но в реальной жизни и тот и другой подходы разбивались о принципиальную невозможность достижения подобного счастья в дореформенной России. Это относилось ко всем сословиям: служба престолу и отечеству могла принести славу, но не деньги. Если должность не была сопряжена с получением *безгрешных доходов,* то ее обладатель не мог рассчитывать на обретение даже очень скромного достатка. Своеобразной компенсацией этому служили поиск правды, жажда духовности, неуемное стремление формулировать и решать «проклятые» вопросы. А пореформенная Россия — это страна, где в воздухе постоянно носился призрак *бешеных денег.* Их обладатели олицетворяли жестокую, наглую, торжествующую несправедливость, которая не понесла и, возможно, никогда не понесет наказания. Нравственное чувство было оскорблено.

После первой русской революции в столичных и губернских городах уже существовал слой *сытых* людей — практикующих врачей, адвокатов, инженеров, журналистов, учителей гимназий и университетских профессоров, а в деревне появились зажиточные крестьяне — все эти люди достигли материального благополучия за счет своих личных усилий, однако страна в целом по-прежнему оставалась очень бедной, провинциальной. Для большинства людей было в принципе невозможно выскочить из порочного круга бедности. Все это усугублялось полным отсутствием экономического мышления сверху донизу.

К чему я обо всем этом напомнил?

Какой бы привлекательной и заманчивой ни выглядела картина дореволюционной российской жизни из нашего 2006 года — а мы сегодня видим умильные картины в произведениях разных видов и жанров, как и в высказываниях многих наших художников — властителей дум, — нельзя игнорировать те огромные массы горючего материала, что был накоплен уже к 1913 году. Негуманное и нерациональное государство, уже давно лишившееся поддержки общества, не смогло ни остановить и обратить вспять процесс накопления этого горючего материала, ни нейтрализовать уже имевшийся материал. Дальнейшее всем хорошо известно...

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Два вектора русской широты

«Широк, слишком широк человек. Я бы сузил», — говорил Митя Карамазов. И ни к чему это выражение не подходит так точно, как к стране, где этот афоризм родился, и к его создателю. Кто, как не Достоевский, говорил о русской всемирной отзывчивости, и кто другой из великих русских писателей так поражал своих друзей, своих читателей (Владимира Соловьева, князя Трубецкого) непредсказуемыми вспышками ксенофобии, совершенно не ладившимися с его же вселенскими идеями. Кое-что я пытался объяснить в своей книге «Открытость бездне», в главе «Антикрасноречие Достоевского и Толстого», но это относится только к европейским культурам, повлиявшим на гладкий слог Тургенева и Гончарова, от которого Достоевский в конце концов отказался. Но остаются еще поляки, остаются еще евреи, на которых Достоевский обрушился как раз тогда, когда раздраженное отношение к немцам и французам исчезло. Что здесь сказывается — индивидуальная взрывчатость реакций или взрывчатость в развитии, с которой гений Достоевского был связан тысячью нитей? Или, наконец, подобные вспышки ксенофобии — общие явления в национальных полемиках, в том числе у самых приглаженных носителей европейской цивилизации? И Достоевский только импульсивнее, обнаженнее, нервнее своих западных собратьев?

Приведу любопытный пример. В конце 70-х годов журнал «Диожен» опубликовал мою статью «Основные субэкумены» (так я тогда назвал то, что сегодня называют субглобальными цивилизациями: христианский мир, мир ислама, индуистско-буддийский мир Южной Азии и конфуцианско-буддийский мир Дальнего Востока). В статье я ссылался на Шпенглера, который расколол всемирную историю на ряд независимых «культурных кругов», передающих друг другу только цивилизацию (технику, политические учреждения), а духовная культура каждого круга неповторима как личность и, подобно личности, рождается, достигает расцвета, стареет и безвозвратно гибнет. В этой концепции была попытка интеллектуального реванша за проигрыш в войне. Бездушная цивилизация, укоренившаяся во Франции и в Англии, победила сердце Запада, немецкую романтическую культуру. Но пиррова победа — начало общего упадка Запада, его фаустовской культуры, которая навсегда останется высшим достижением человечества. С этих пор самый термин «культурный круг» воспринимался во Франции как выпад, отрицание ее роли авангарда *мировой* цивилизации. И француженка переводчица, насилуя текст, перевела «культурный круг», как «ареал цивилизации». То есть — во-

преки тексту, — существует *мировая* цивилизация, только отчасти делящаяся на ареалы. Я имел право восстановить терминологию Шпенглера, но не стал этого делать. Мне показалось любопытным сохранить образец ксенофобии, выраженной со светским изяществом.

Даже Тойнби, явно опиравшийся на Шпенглера, не принял его термина «культурный круг», заменив его привычным словом «цивилизация», хотя во множественном числе (что совершенно меняет дело); цивилизации Тойнби рождаются, расцветают, стареют и умирают, совсем как культурные круги. В результате возникла путаница. «Культурный круг» — термин, придуманный Шпенглером, — имеет однозначный смысл. А «цивилизация» — бытовое разговорное слово. Это и общий уровень исторического развития, начиная с письменности, и синоним слова «культура», и единичный древний *очаг* цивилизации (Египет, Шумер), и коалиции культур, возникших по соседству первых очагов, и устойчивые, дожившие до наших дней субглобальные цивилизации, объединенные единым набором святынь. Сэмюэл Хантингтон может пользоваться термином «цивилизация» как ему это удобнее. Например, он жалует титул «цивилизация» Японии, как бы награждает этим орденом союзника США. По другим соображениям (о которых ниже), он воскрешает в XXI веке тень православной цивилизации. То и другое — политика, так же как разговоры о российской цивилизации.

Если принять как рабочее определение Эмиля Дюркгейма (цивилизация — группа стран, объединенных общим духовным и нравственным складом, который каждая страна по-своему выражает), то Япония — *одна* из стран Дальнего Востока, и именно его общие особенности она ярко, энергично выражает. Что касается православной цивилизации, то где *сегодня* общий дух, который по-своему выражают Греция, Грузия, исконные Румыния и Россия? Он давно потерян. Византия не сумела связать окраины своего культурного круга общим языком богослужения. Как государство она не сумела учиться на своих поражениях, она была слишком уверена в своем духовном превосходстве, ее совершенство стало хрупким, ломким и рухнуло в XV веке полностью. Иран, трижды покоренный, сумел создать такой престиж языку фарси, что в позднем средневековье фарси оттеснил арабский язык в богословие. Ничего этого Византия не сумела. Остались этнические греки, но они сами разучились создавать иконы, мозаики, фрески и не могли этому никого научить. Страны византийского культурного круга поодиночке примкнули к западному просвещению. Никакого общего духа, связывающего Грузию и Румынию, Грецию и Россию, нет.

Для чего же тень православной цивилизации вызвана Хантингтоном из загробного мира? Я думаю — чтобы найти академическую форму американской враждебности к Сербии и России, уходящей своими истоками в холодную войну с Советским Союзом и его сателлитами. Есть потребность найти принцип, оправдывающий бомбардировку христианами христианского Белграда. Поэтому лучше забыть, что американцы и сербы принадлежат к одной, христианской, цивилизации, развести их в две разные цивилизации — тогда бомбить не стыдно и не жалко. Благодарность за это американцы получили от бен Ладена.

Если вернуться к истокам, то первые очаги цивилизации действительно развивались сами по себе, в одиночку. Это было очень давно, когда только что сложилась письменность, у каждого очага своя. Письменность была сосудом, в котором прежде всего хранился опыт духовной глубины, не всем понятный, но всеми почитавшийся как святыня. В эту сокровищницу постепенно слагались и основы права, медицины, астрономии... Потом начался век империй, пытавшихся собрать политическое пространство мечом. Они быстро создавались и быстро рушились. Возникала некоторая общность, но без прочных опор. Между тем появлялись города, где смешивались племена и народы, где выделялась обособленная личность и к ней обращались пророки. Возникли наконец мировые религии, и правители увидели в них духовную связь, которой империи не хватало. Вот тогда-то и сложились — и существу-

ют до сих пор — субглобальные, имперско-конфессиональные цивилизации. Они вышли за рамки империй и сохранялись, когда империи рушились: христианский мир, мир ислама, индуистско-буддийский мир Южной Азии, Дальний Восток.

У всех этих цивилизаций есть общие черты. Это цивилизации Книги, как говорят мусульмане, то есть какого-то корпуса священных текстов. Но одновременно это светские информационные единства. Единство создает язык священной книги, известный грамотеям на огромном пространстве, и еще более широко известный *шрифт* священной книги. Шрифт дал дорогу оформлению новых языков, часто обгонявших священный язык в литературе, науке, делопроизводстве. Единый шрифт облегчал изучение чужих соседних языков одной цивилизации. По сей день латиница — граница Запада[1]; арабские буквы — граница мира ислама; шрифты деванагари и пали — граница индо-буддийского мира и, наконец, иероглифы китайского происхождения — граница Дальнего Востока.

На перекрестках субглобальных цивилизаций складывались культуры, испытывавшие сразу несколько влияний. Если эти влияния были устойчивыми, то в течение нескольких веков возникал новый очаг цивилизации. Такой была судьба Тибета. Он неторопливо и без помех сочетал влияния Индии и Китая, во многом противоположные, в единое целое со всем набором признаков духовной самостоятельности: своеобразной редакцией буддийской религии, сформулированной на тибетском языке со своим особым шрифтом, и своеобразную эстетическую и научную культуру. Эту культуру Тибет передал монголам и бурятам, но больше учеников не нашлось. Мир уже был поделен.

Совершенно иной была судьба России. В наименьшей группе стран вокруг России — варяги, хазары, Византия, домонгольская степь, монголы, мусульманская Орда и наконец — Европа Нового времени. Все они врывались на евразийский перекресток и вносили что-то в русскую историю; русская традиция — слоеный пирог, где один пласт наскоро накладывался на другой. Если бы они прочно сложились, как в Тибете, возник бы очаг новой цивилизации. Но этого нет. Достоевский остро чувствовал опасность русской «широты», опасность развала. Один из его героев (в «Игроке») замечает, что русскому человеку, чтобы обрести приличную форму, нужна гениальность — а гениальность редко бывает. Гораздо вероятнее хаос.

Достоевский сводит в неразрывное, дрожащее от противоречий единство то, что в Европе аккуратно разложено по полочкам. Он впитал в себя Сервантеса и Кальдерона, Корнеля и Расина, Бальзака и Жорж Санд, Шекспира и Диккенса, Шиллера и Гёте и даже замысел русской «Божественной комедии», не удавшийся Гоголю, по-своему осуществил: в его романе сплелись герои ада, чистилища и рая, именно сплелись, а не расположены в схоластической системе, как у Данте. Это не архитектурное сооружение, твердо установленное на своем фундаменте, а волчок, кружащийся в бешеном темпе и поминутно готовый упасть. Не случайно русская литература дала Европе увидеть себя как единое целое (об этом говорил Версилов в «Подростке» и Достоевский сам — в «Пушкинской речи»: его всемирная отзывчивость не заходит в Азию, это *всеевропейская* отзывчивость). И не случайно именно с России началась цепь катастроф XX века.

Замечательный «идеальный тип» России (свернутое в нескольких строках описание) создал Андрей Синявский в «Голосе из хора»: «Религия Святого Духа как-то отвечает нашим национальным физиономическим чертам — природной бесформенности (которую со стороны ошибочно принимают за дикость или за молодость нации)... нашим порокам или талантам мыслить и жить артистически при неумении налаживать повседневную жизнь как что-то вполне серьезное...

От духа — мы чутки ко всяким идейным веяниям настолько, что в какой-то момент теряем язык и лицо и становимся немцами, французами, евреями

[1] Петр, повернув к Западу, сообщил кириллице западный облик.

и, опомнившись, из духовного плена бросаемся в противоположную крайность, закостеневаем в подозрительности и низколобой вражде ко всему иноземному... Мы — консерваторы, оттого что мы — нигилисты, и одно оборачивается другим и замещает другое в истории. Но все это оттого, что... Дух веет, где хощет, и, чтобы нас не сдуло, мы, едва отлетит он, застываем коростой обряда, льдом формализма, буквой указа, стандарта. Мы держимся за форму, потому что нам не хватает формы, пожалуй, это единственное, чего нам не хватает; у нас не было и не могло быть иерархии или структуры (для этого мы слишком духовны), и мы свободно циркулируем из нигилизма в консерватизм и обратно»[2].

Таким образом, из недостатка внутренней структуры вырастает жесткая внешняя структура, из открытости — замкнутость и ненависть к чужому. Все это надо видеть, если мы любим Россию. Любовь тем и отличается от влюбленности, что она видит, что ее глаза не завязаны, что она познает любимое со всеми его противоречиями. «В России легче встретить святого, чем элементарно порядочного человека», — писал Константин Леонтьев. И у Хомякова о России:

В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена;
Безбожной лести, лжи тлетворной
И лени мертвой и позорной
И всякой мерзости полна!

Что мешает нам убрать опушки лесов и улицы поселков от мусора? Чеченцы? Азербайджанцы? Путин не запрещает, и даже Сталин не запрещал. Запрещает лень, мертвая и позорная. И что мешает перекрыть неправду «ризой чистою Христа», как мечтал Хомяков? Та же мертвая и позорная лень. Лень, унаследованная от рабства. Лень, которая исчезнет, когда очистится внутреннее пространство сознания и в нем заговорит стыд, и совесть перестанет ссылаться на соседа.

Русский медведь долго запрягает, но быстро едет, — сказал когда-то Бисмарк. Не слишком ли долго мы запрягаем? Не издохнут ли наши кони, пока мы меняем то хомут, то оглобли?

По всей нашей стране разбросаны люди, которые работают за гроши и ищут творческих решений в педагогике и в театре, в поэзии и живописи. В созерцании и анализе собственной глубины, чтобы в ней достичь гармонии и уменьшить амплитуду русских бросков из крайности в крайность. Если собрать этих одиночек, эти численно ничтожные группы, сложится творческое меньшинство и найдется рычаг, чтобы дать толчок к выходу из тупика — наверное, не только русского. Когда-то интеллигенция казалась чисто русским явлением. Потом она появилась (иногда под другим именем) повсюду. И в современном мире, где цивилизация наезжает на цивилизацию, запутанность в идеях и символах стала всеобщей, и всюду возникают нервные срывы и попытки сорвать на ком-то свои неудачи. Без преодоления этой болезни современный мировой кризис будет затягиваться до бесконечности.

[2] Терц А. (Андрей Синявский). Голос из хора. Лондон. 1973.

И М Е Н А

Чулпан Хаматова

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Неправильная красавица

«Возможно, главная проблема актрисы Чулпан Хаматовой в том, что Бог создал ее совершенно правильной красавицей... Чтобы стать настоящей звездой, его (этого качества. — *А.М.*) не просто недостаточно — оно часто мешает. Любая заметная актриса вряд ли захочет быть всего лишь девушкой с веслом, а не девушкой с характером. А характер, как известно, куется в преодолении собственных несовершенств. Чулпан пока их просто негде взять».

Так писала о Чулпан Хаматовой шесть лет назад в журнале «Театр» Ирина Любарская. С тех пор много воды утекло: Хаматова перестала быть «правильной красавицей». А характер, наличие которого предполагала, но как-то не слишком уверенно, автор, проявился так, что мало не показалось никому. Именно за эти шесть лет Чулпан не только обрела статус первой молодой актрисы страны, но и разительно переменилась: кажется, не только внешне.

Перелом пришелся на 2003 год — причем поворотной стала не киношная, а театральная (доступная не очень многим) роль. В том году Хаматова сыграла мальчика Андрию в спектакле Нины Чусовой «Мамапапасынсобака» по пьесе сербского драматурга Биляны Срблянович на сцене «Современника».

Среди ролей Хаматовой лопоухий картавый Андрия и сегодня вне конкуренции. Это роль отчаянно смелая и какая-то очень честная. В ней точно найдено соотношение юмора и драматизма, серьеза и игры, жестокости и нежности. Именно Андрия придает нарочито грубому спектаклю Нины Чусовой, балансирующему на грани клоунады, своеобразную тонкость, именно он вносит в эту историю смысл.

Четыре взрослые актрисы играют в спектакле детей, играющих во взрослых, но Андрия («сын») — мотор всего происходящего. Этот худой вертлявый пацан в бейсболке, надетой козырьком назад, все переворачивает вверх дном. С упорством маньяка колотит мячом по железной горке, орет благим матом на «родителей», чтобы ему купили кроссовки, увлеченно горланит свои песенки («Клево, клево, потому что жизнь сурова!»), издевается над больной девочкой Надеждой, а потом застывает, поняв, что в нее влюбился. И первым уходит с этой детской площадки, упрямо карабкаясь вверх по горке, прочь, в настоящую жизнь, исполненный горечи, но повзрослевший.

То, что Андрия стал проводником Хаматовой в зону искусства, принес ей настоящее признание и «Золотую маску», — неудивительно. Не только потому, что сыграла Чулпан отменно. Но и потому, что эффектная характерная роль считается у нас куда весомее любой другой. Убедительно сыграть глухонемого, слабоумного, сумасшедшего, урода — значит, зарекомендовать себя большим артистом, блеснуть мастерством перевоплощения (между тем сыграть урода легче, чем персонажа без ярко выраженных внешних свойств). Женственная красавица Чулпан с глазами цвета вишни, пухлыми губками и пряным

«Лунный папа», режиссер Бахтиер Худойназаров

вкрадчивым голоском перевоплотилась в грубого хриплого подростка — да так, что ее было не узнать. Конечно, это поражало.

Эта роль совпала с кризисом в ее частной жизни и разительным внешним преображением: Чулпан радикально похудела и перестала улыбаться. Надлом, который угадывался в ее агрессивном Андрии, будто проявился и в ней самой — сомневаться в том, что скоропалительная популярность в свое время обрушилась на Хаматову по праву, а не просто так, больше никому не приходило в голову. К тому же в этой роли впервые наметилась ее актерская тема, которой прежде не было.

Эту тему можно назвать вовлечением в реальность. Втягиванием самой себя в настоящую жизнь сознательно, едва ли не насильно. Это стремление все пережить на полную катушку, которое дается не как дар, но как выбор. Тема очень современная. Ведь жизнь, проходящая стороной, утекающая, будто песок сквозь пальцы, жизнь, в которой не вполне участвуешь, — острейшее переживание времени. Между миром и нами слишком много посредников — существуя среди суррогатов, подмен и виртуальной реальности, успеваем ли мы хоть что-то пережить?

Кажется, что для сегодняшних героинь Хаматовой знаменитое «Я — Ты» философа Мартина Бубера (то есть состояние подлинного диалога с миром) — та единственная система координат, в которой они и согласны существовать. Что они заняты только одним: отчаянно пробиваются сквозь все подмены и мнимости к настоящему. Они, как барон Мюнхаузен, втаскивают себя за волосы в реальность. Все ее женщины-девчонки последних лет, наделенные ломкой подростковой пластикой и таким же подростковым максимализмом, бросаются очертя голову в любовь, материнство, жертвуют собой, узнают темные стороны действительности, ищут правду. Каждая минута должна быть подлинной, иначе они не играют.

И у них это как бы получается. Именно «как бы» — на самом деле, не вполне. Во-первых, потому что, как пишет Бубер, «Ты встречает меня по милости — его не обрести в поиске». Во-вторых, для полнокровного соучастия в жизни героиням Хаматовой не хватает витальности. Им недостает природного, зато у них с избытком — рефлексии. Они слишком все усложняют. Но именно этот нерв и это свойство — искать и не находить — и позволяет героиням Хаматовой по-своему отразить драму времени — драму утраты подлинного чувства жизни или, по выражению композитора Владимира Мартынова, «выстывания бытия».

Интересно, как в последние несколько лет на виду оказались три актера:

Константин Хабенский, Евгений Миронов и Чулпан Хаматова. Первый, может, и стал так популя́рен во многом благодаря тому, что наделен каким-то бесхитростным жизнелюбием. Его витальные герои, будто слепые щенки, ловят на своем лице всю ласку жизни. Не оценивая, не выбирая — наслаждаясь; отвечая на предложение согласием. Они могут быть инфантильными или мужественными (как в фильме Месхиева «Женская собственность»), они могут оказаться злодеями (как Клавдий во мхатовском «Гамлете») или крутиться в водовороте бессмысленной суеты без права выбраться наружу (как у Филиппа Янковского в картине «В движении»), но их объединяет одно: доверчивая, благодарная (и благодатная) открытость миру. Хабенский — на одном полюсе. На другом — Евгений Миронов, в любую из своих ролей привносящий отстраненный холодок безупречно выполненной работы, высокий уровень самоконтроля, а вместе с тем и замкнутость. Даже самые открытые его герои, как князь Мышкин, даже самые крепко стоящие на ногах, как Лопахин, сыграны Мироновым точно, подробно, интеллектуально, но будто на расстоянии вытянутой руки. Между ними и миром всегда существует стена — тончайшая, невидимая и все-таки ощутимая.

Между этими полюсами — Хаматова. Ее героини отчаянно тоскуют по подлинной жизни, а все-таки она им не дается. Может, поэтому они вечно куда-

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский

«Доктор Живаго», режиссер Александр Прошкин

то бегут. Поджарые, как гончие псы, они все время в погоне за настоящим, за чем-то большим, за тем, что не с ними, что далеко. Видимо, эти-то бесплодные попытки и изматывают героинь Хаматовой, отнимают у них красоту, сводят нервной судорогой лицо, заставляют глаза блестеть лихорадочным блеском. Из-за них эти девочки-женщины и глядят куда-то вбок, в пустоту — мимо собеседника, мимо на самом-то деле ненужной, чуждой им реальности, которую требуется лишь перетерпеть.

Ее неуправляемая Катерина в спектакле Нины Чусовой «Гроза» летит незнамо куда на свидание к Борису, наверх, на голубятню, к колосникам, а потом, поскользнувшись и рухнув на пол, хрипло орет от досады: «Отчего люди не летают?!»

Ее хозяйка литературного салона из «Гарпастума» Алексея Германа-младшего сама себя называет злой, хотя никакая она, конечно, не злая — просто ожесточенная.

И Таня из сериала «Казус Кукоцкого», наделенная обостренным чувством правды, не знает покоя: как неприкаянная слоняется ночами по городу и странной, почти растроганной улыбкой провожает парочку бомжей, своих случайных собутыльников, обладающих, по ее словам, «предпоследней степенью свободы».

И Варя из другого сериала — «Дети Арбата» — живет в состоянии аффекта: ее будто из жара в озноб бросает — то в безудержное веселье, то в тяжелую тоску. Середины не бывает, переход совершается мгновенно: еще минуту назад она прыгала по кроватям в своей комнате, вертясь в нарядном платье и предвкушая очередной выход в свет с мужем-бильярдистом, — и вот уже трагически молчит и отрешенно смотрит в стену. Жанр телесериала диктует прямолинейные ходы: в этой сцене Варя просто услышала по радио музыку «из прошлой жизни», но сам перепад настроения характерен для актерской манеры Чулпан. В каждом из предельных состояний Хаматова может быть и убедительна, и обаятельна, и точна, однако эта амплитуда колебаний так резка и при этом довольно однообразна, что от ее Вари в результате устаешь.

Все эти девочки-женщины, похоже, никогда не бывают счастливы — даже если все-таки обре́тают то, о чем мечтали. Им трудно живется, но они и сами ищут трудностей. Тяга к страданию развита у них чрезвычайно. Боль есть в этом мире, значит, она должна быть моей. Иначе нечестно. Как известно, испытания формируют личность, но вот парадокс: героиням Хаматовой пережитые страдания, как правило, не приносят ни зрелости, ни внутреннего роста. Иногда эти личностные изменения впрямую подразумеваются сюжетом — как, например, в сериале «Дети Арбата», где Варя с какого-то момента начинает спасать близких от репрессий, убеждая их уехать из Москвы, командуя, утешая и баюкая взрослых, будто детей. Она одна точно знает, как надо поступать, но кажется, что это знание — не столько свидетельство ее мудрости, сколько проявление ее безоглядной готовности к риску. Понимание бесчеловечности времени, в котором довелось жить, подарено этой девочке сразу, оно не стало следствием внутреннего пути — может, поэтому разница между Варей-школьницей и Варей накануне войны не слишком заметна. Героини Хаматовой, столь рано окунающиеся во взрослую жизнь, так и не взрослеют. А значит, их аффектированная тяга к трагическому остается тягой чисто подростковой. Ведь «трагическое чувство жизни» только в юности обладает неотразимой притягательностью. Повзрослев, уже не испытываешь желания его культивировать.

Все фотографии Чулпан Хаматовой сегодня схожи — будь то репортажный снимок со светской вечеринки или кадр со съемок программы «Жди меня». Достаточно раскрыть любой журнал — с его страниц на вас взглянет

«Гарпастум», режиссер Алексей Герман-младший

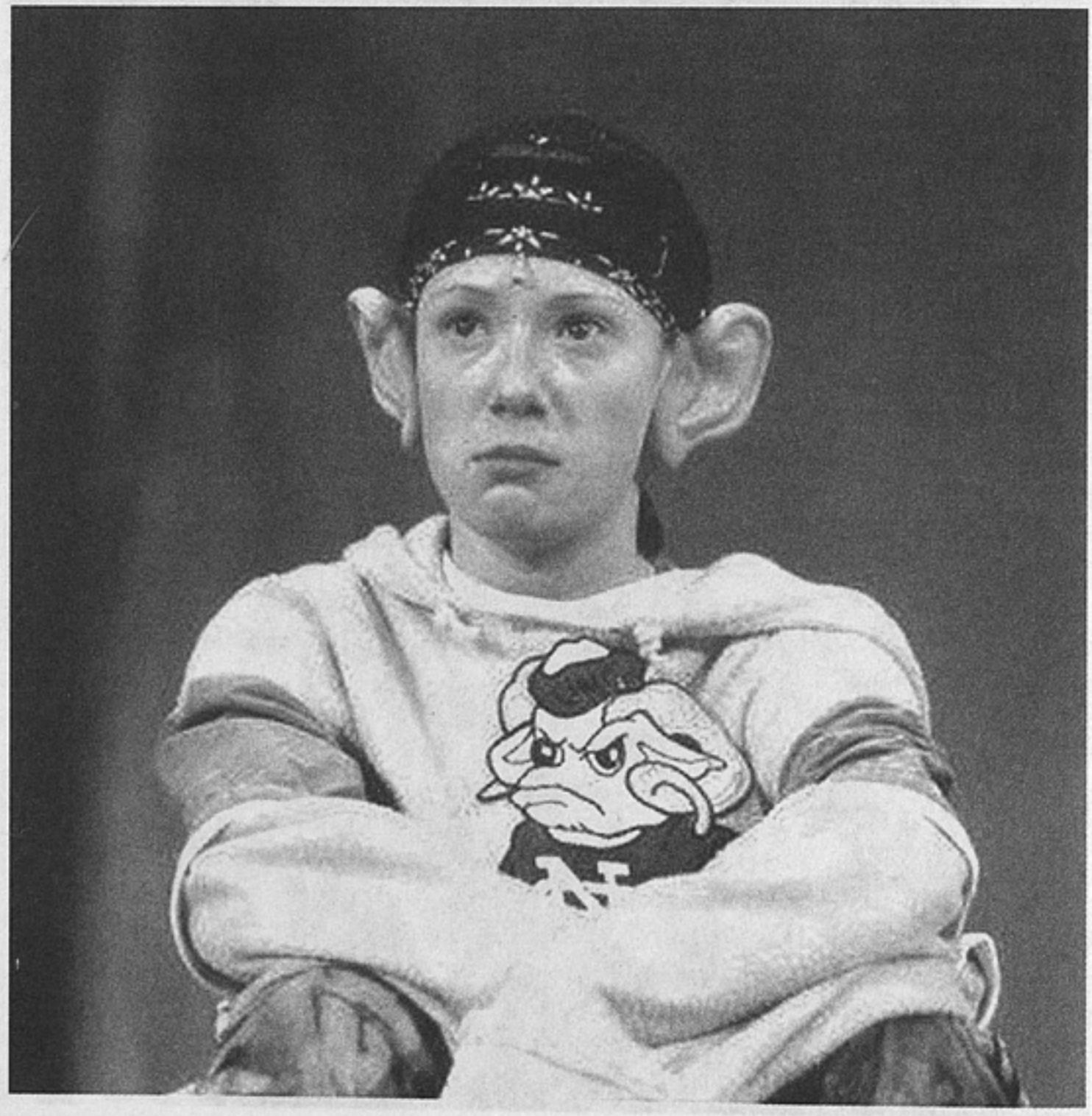
бледное прозрачное лицо с легкой тенью под большими печальными глазами, со слабой улыбкой на устах. Главная молодая актриса страны сегодня похожа на царевну Несмеяну, которая — одна — страдает за нас за всех.

Этот ее нынешний облик оставляет тревожное чувство двойственности, от которого не получается отмахнуться. Двойственность мучает и сбивает с толку. Потому что, с одной стороны, ее собственная, человеческая тяга к «настоящему», к отказу от суррогатов, ее готовность к поступку не может не вызывать сочувствия. Во времена, когда артисты так распыляются на множество халтур и параллельных работ, что, кажется, вообще не способны собраться на сцене, Хаматова не боится тратиться и играет настолько истово (скажем, в спектакле Кирилла Серебренникова «Голая пионерка»), что за нее становится страшно. Ее помощь больным детям восхищает: для того чтобы всерьез заниматься такими вещами, требуются и мужество, и душевные силы — всего этого Чулпан, очевидно, не занимать.

С другой стороны, глядя на фотографии Хаматовой в журналах, на очередную горячечную ее героиню, все чаще ловишь себя на мысли, далекой от собственно искусства, — о том, что у актрисы элементарно расшатаны нервы. А еще о том, что из ее актерского арсенала как-то незаметно улетучилась важная составляющая: юмор. А это опасно. Потому что еще чуть-чуть — и образ царевны Несмеяны начнет отдавать позерством.

Главное, на мой взгляд, что удалось в этом плане режиссеру Александру Прошкину, снявшему Чулпан в роли Лары в сериале «Доктор Живаго»: он вернул ей красоту и значительно поуспокоил. Впрочем, успокоил не совсем — судя по рецензиям, рыжеволосая импульсивная Лара все же показалась многим и взвинченной, и излишне резкой. И все-таки интонация изменилась — будто учащенное, сбивчивое дыхание стало более размеренным и легким.

Давно Хаматова не была так ослепительно красива, как в этом телефиль-



«Мамапапасынсобака», режиссер Нина Чусова. Театр «Современник»

Фото Н.Мещерякова

«Голая пионерка», режиссер Кирилл Серебренников. Театр «Современник»

Фото из архива театра

ме: и в вагоне-ресторане, где ее героиню впервые увидел Комаровский, и на елке у Свентицких, и в госпитале с раненым Живаго, и в школьных классах Юрятина во время гражданской войны.

Давно в ней не ощущалось такого внутреннего покоя, будто благодать самого романа, трагического, но отмеченного тем самым сияющим чувством жизни, к которому так отчаянно стремились хаматовские девочки-подростки, наконец была подарена и ее героине. Впрочем, по-иному и быть не могло: без этого покоя, без этой полноты существования Лара просто немыслима. Возможно, в этой вполне земной женщине, красивой и притягательной, но лишенной загадки, и нелегко увидеть «образ России» или «символ вечной женственности» (а как вообще играется символ?). Возможно, это и правда «не та Лара». Возможно, в отношениях ее и Живаго Олега Меньшикова в сериале не угадывается той глубины постижения мира, о которой писал Пастернак: «...мгновения, когда, подобно веянию вечности, в их обреченное человеческое существование залетало веяние страсти, были минутами откровения и узнавания все нового и нового о себе и жизни». Зато Чулпан в этой роли ведома и женская зрелость, и женская стойкость, и понимание неизбежности платы, и спокойная готовность эту плату принести. А это уже немало. Пусть на время, но Чулпан Хаматову сняли с конвейера по производству плохих хороших девчонок.

КИНОФОТОСЕССИЯ

Ролан Быков на съемках фильма «Чучело».

Фото Игоря Гневашева

ДЖЕММА ФИРСО́ВА

В кадре и за кадром

Если бы не была изобретена фотография, Игорь Гневашев стал бы художником. Рисовал он с раннего детства — много и самозабвенно. Закончил Полиграфический институт... И вдруг в руки попал фотоаппарат, изменивший, казалось бы, уже определившуюся судьбу: «Я понял, что в моих фотографиях больше правды, чем в рисунках». Для того времени, когда Игорь Гневашев начинал снимать, а это 1964 год, пожалуй, слишком «больше правды», чем могли переварить издания, для которых он тогда работал. Ни «Советский Союз», ни «Огонек», ни «Комсомолка» не были готовы к «непричесанным» героям Гневашева, а Гневашев не готов был их «причесывать». Но... — либо «причесывать», либо с голоду помирать. И вот тогда кто-то из друзей привел Гневашева в кино. Тут-то все и сложилось: то, что «в кадре», давало заработок (к тому же оказалось потрясающе захватывающим), а то, что «за кадром», утоляло ненасытную жажду в фиксации «жизни такой, какая она есть». Именно это стремление охватить то, что «в кадре» и «за кадром», в свое время дало возможность Юрию Гейко в «Российской газете» написать, что «Гневашев на площадке видит все». Да, он действительно видит все: и напряжение актерской сцены, и «закулисье» съемочного процесса, и своеобразную жизнь массовки в ожидании своего выхода, и то (как правило, невостребованное другими фотомастерами, работающими в киногруппе), что происходит за ограждением, оцеплением съемочной площадки. Гневашеву интересно все, и он действительно «все видит» и все успевает запечатлеть своей камерой.

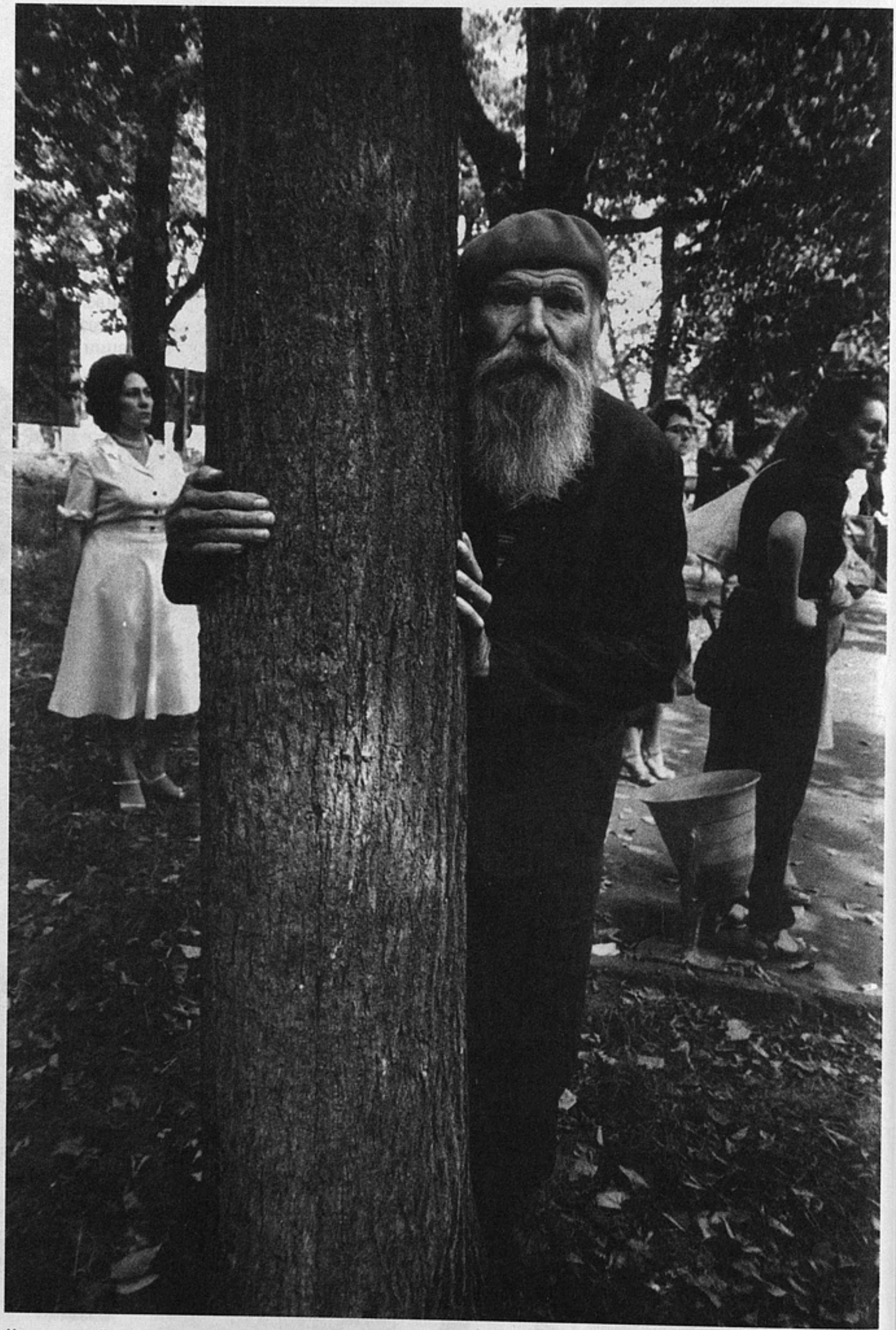
Еще в 80-е годы ушедшего века известное английское издание «Современные фотографы» назвало Игоря Гневашева среди восьми лучших фотографов мира — наряду с Памелой Хансен, Терри О'Нил, Георгом Форсом, Жоа Фрейтасом... А в этом году он был удостоен «Золотого глаза России» — премии Гильдии профессиональных фотографов.

Ролан Быков назвал мастерство Игоря Гневашева «мастерством простоты». Но кажущаяся простота и непритязательность почерка мастера, не демонстрирующая ни острой формы, ни броских приемов, ни форсмажорных открытий, на самом деле манифестирует нечто настоящее, истинное, подлинно глубинное и в авторском посыле, и в пластическом исполнении, что выходит за рамки формальных достижений фотоискусства или псевдозначительности кинематографа.

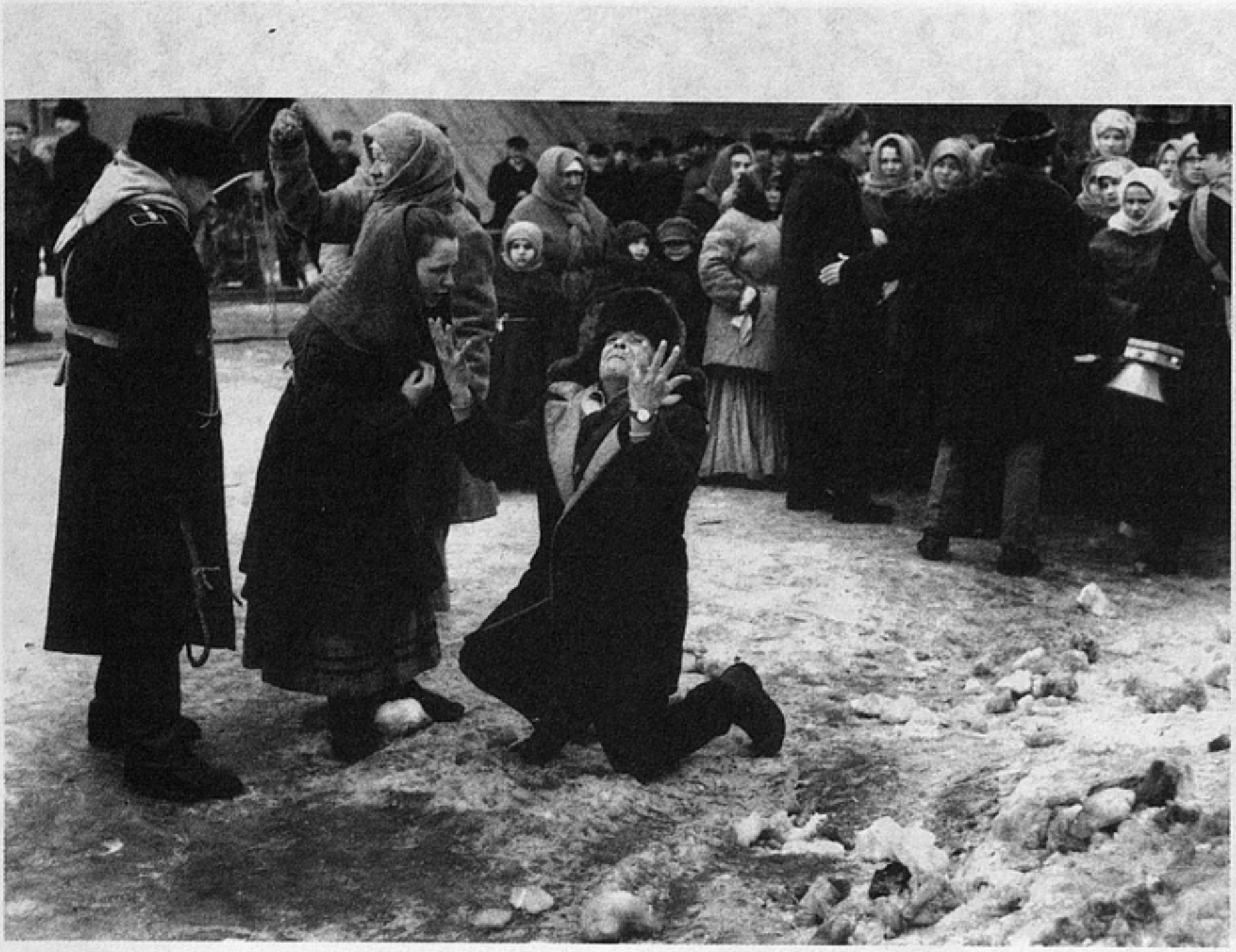
Да, здесь можно говорить о смещении акцентов — «главного» и «второстепенного», «важного» и «неважного», «необходимого» и «случайного». Впрочем, что главное — кинозвезда в кадре или глядящий на нее из-за дерева старик, работающий с актрисой Марк Донской или подвыпившая бабенка из массовки, лихо распевающая под свою гармошку, прекрасная героиня фильма «Табор уходит в небо» или случайно оказавшиеся рядом цыганята?

Да, здесь можно говорить о смешении понятий «фигуры» и «фона», когда главные «фигуры» кинопроцесса могут быть отодвинуты на второй план, уступая место реальной жизни массовки и местных «за ограждением», неповторимой колоритности персон «фона». И тогда сам процесс производства фильма обретает иное измерение: рушатся границы, отделяющие естественность и самобытность жизни «за кадром» и искусственность, сделанность «жизни» в кадре. То, что в кадре, обретает дыхание жизни, а то, что за кадром, становится произведением искусства.

Впрочем, мы все — поколение 60-х — в свое время «это проходили», создавая ту самую кинопоэтику, когда героями экрана зачастую становятся неактеры, а актеры словно «выхватываются из толпы», когда место действия из павильонов и натурных площадок переносится на улицы города («Я шагаю по Москве», «Жил певчий дрозд»), на околицу села («Живет такой парень»), на первомайскую демонстрацию и на вечер поэтов в Политехническом («Застава Ильича»). Вот строчки из академической «Истории кино» о фильме Андрея Кончаловского «Асино счастье» — наиболее близкого поэтике Игоря Гневашева: «История Аси почти не выделяется, растворяясь в общем потоке жизни». Это и о фотографиях Игоря Гневашева, и о кино нашей юности, «растворившемся в потоке жизни».



На съемочной площадке («Парад планет»)



Марк Донской (в центре) на съемках фильма «Мать»

На съемочной площадке («Мать»)

На съемочной площадке («Пришел солдат с фронта»)

Фотоэтюд «А у нас во дворе»

Светлана Тома на съемках фильма «Табор уходит в небо»

На съемочной площадке («Табор уходит в небо»)

Manifest

«РЕАЛЬНОЕ КИНО»

Veröffentlicht im Februar 1848.

Proletarier aller Länder vereinigt euch.

London.

Gedruckt in der Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter"
von J. E. Burghard.
46, Liverpool Street, Bishopsgate.

Манифест не «Догма», а... что?

Публикуя в «Искусстве кино» манифест «Реального кино» и интервью режиссера и продюсера Виталия Манского (2005, № 11), мы надеялись пробудить документалистов к публичной дискуссии о языке, целях и методах сегодняшнего неигрового кино.

Провокативность формы манифеста сыграла свою роль: документалисты, и вообще внимательно относящиеся к творениям друг друга (что, как нам кажется, выгодно отличает их от коллег-«игровиков»), не оставили публикацию без внимания. В их откликах есть и личная, и профессиональная заинтересованность.

Герц Франк, *режиссер*

«Старше на десять минут», режиссер Герц Франк

Манифест «Реальное кино» показался мне и путаным, и запоздалым. Вначале Виталий Манский предает анафеме документальное кино за «искусство» и тут же великодушно позволяет «реальному кино» создавать художественные образы и даже прибегать к провокациям. Так что выходит, что между «традиционным» документальным кино и «реальным» по сути разницы нет...

Но вот в практике самого «реального кино» я противоречия вижу. В прошлом году Манский привез в Ригу на Европейский симпозиум документального кино фильм «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», в котором имела место просто-таки дичайшая провокация: карлика-дурачка якобы женили на бабе в три раза больше него (как по вертикали, так и по горизонтали), напоили до потери чувств — пока несчастный «жених» не свалился под стол... Я Виталию сказал тогда в Риге и повторил недавно в Москве: если это и есть «реальное кино», то я — против!!!

То же и про сценарий, его наличие-отсутствие. Еще Вертов писал, что создание сценария, съемки и монтаж должны происходить одновременно, в худ-

шем случае — параллельно... И тут ничего нового манифест «Реальное кино» не сообщает.

«Старше на десять минут», который Виталий упоминает в своем интервью, снят без сценария. Но я готовился к этому фильму четыре года! «Высший суд» и «Жили-были «Семь Симеонов» тоже сняты по жизни. «Без легенд» — тем более. Я даже книжку об этом написал — «Карта Птолемея». Тридцать лет назад. Поэтому я и говорю, что манифест Манского малость запоздал. Мне по душе энергия Манского, его желание делать правдивое кино, но на вопросы, которые он поднимает, я себе ответил в «Карте Птолемея» в 1975 году. И вообще думаю, что ничто и никто не мешает документалистам делать честные и волнующие фильмы и под старым «названием».

Я благодарен Виталию Манскому за высокую оценку этической чистоты моей картины «Старше на десять минут». Хотя он признает ее с оговорками, адресуя автору вопрос: «Почему скрытая камера?» Но ведь на этот этический вопрос есть вполне технический ответ: не мог же я взгромоздить Ariflex на штативе с трехсотметровой бобиной на середину сцены! Интересно, на что смотрели бы дети — на оператора Юриса Подниекса или на доктора Айболита? Юра мне предлагал снимать сбоку, из-за кулис, но тогда это был бы другой фильм — фильм о том, как дети смотрят спектакль. Моя же идея была снять картину о человеческой душе. Поэтому камере и зрителю необходимо смотреть на лицо героя, в лицо герою, как в зеркало. Подниекс тогда согласился и вместе с камерой спрятался под черным бархатом — вписался в декорацию и никому не мешал. И с мамой мальчика, нашего центрального героя, было все оговорено — она обещала не брать дитя на колени, если он заплачет.

Но было и еще одно, главное, непременное условие: фильм необходимо снять одним кадром — никакого последующего монтажа! Потому что *сама реальность имеет художественную ценность*. Случайно ли Виталий не говорит об этом?..

В манифесте он пишет, что искусство рождается во время монтажа. Я же убежден, что оно может рождаться и во время съемки — если мы касаемся душевной жизни. Но в манифесте о ней ни слова...

Александр Гутман, *режиссер*

Напомню пункты манифеста «Реальное кино», чтобы поспорить с Манским.

Манифест: *«Как только документальное кино стало искусством, оно перестало быть документальным»*.

Как только документальное кино стало искусством — оно перестало быть документальным в прямом значении этого слова.

«Фрески», режиссер Александр Гутман

Оскар Уайльд в предисловии к «Портрету Дориана Грея» пишет: «Не жизнь, а зрителя отражает искусство». Что справедливо и для документального кино, если, конечно, исходить из того, что и оно — искусство, а не документ для суда, «компетентных органов», потомков и т.д.

Любой фильм, и документальный в частности, — это некий дом, построенный режиссером и его командой. Чем, к примеру, отличается дом, построенный на русском Севере из дерева, от дома, построенного в Армении из камня? Назначение и того и другого одно, а вот архитектура и материал раз-

ные. Мне кажется, этот образ вполне уместен и в разговоре о кино. Фильмдом становится и остается искусством вне зависимости от методов и материалов, использованных режиссером-строителем.

Манифест: *«Сценарий и реальность несовместимы»*.

Сценарий неигрового фильма — это, как правило, содержательная концепция, объясняющая позицию режиссера; пишется он для продюсера или для других людей, которые собираются фильм финансировать. И только. Кто теперь настаивает на «настоящем» сценарии, как в советское время? Да и тогда авторов заставляли писать подробный сценарий лишь для того, чтобы в случае явных отклонений от генеральной линии партии легче было с этими авторами справиться, так как главным назначением документального кинематографа было идеологическое обслуживание существовавшего строя. Цели с тех пор, слава богу, изменились.

Манифест: *«Для автора в процессе съемок нет никаких ограничений. Кроме юридических»*.

В Америке существует правило — при вторжении в частные владения, а значит, и в частную жизнь, тот, в чью жизнь вторглись, имеет право стрелять. Получается, что в США автор манифеста «Реальное кино» серьезно рисковал бы...

Манифест: *«Автор не должен становиться заложником технологии»*.

На мой взгляд, это звучит смешно: как можно не становиться заложником неизбежного? А если довести эту мысль манифеста до логического абсолюта, то идеи кинохудожника, отказавшегося от унизительной зависимости от технологии, обречены остаться в его голове.

Документалисты всех времен и народов не боролись с камерой, а пытались с помощью техники, имеющейся у них в тот момент, выразить свои мысли и чувства. И сегодня, беря в руки мобильную камеру, художник решает ту же задачу. Кинематограф — сам по себе явление технологическое, он — результат технического прогресса.

Манифест: *«Качество изображения вторично»*.

Двигаясь в этом направлении до упора, можно прийти к тому, что зритель ничего не увидит на экране. А тем временем вспомним слова Зигфрида Кракауэра: «Фильмы, снятые талантливыми операторами, создают впечатление реальности более емкой, чем фактически изображенная в них. Они выводят зрителя за пределы физического мира, поскольку строятся из кадров, несущих в себе смысловую многозначность. ...Эти кадры дают ощущение реальности, достойной называться «жизнью». Или Базен: «В кадрах, снятых кинокамерой (а теперь и видеокамерой. — *А.Г.*), заключено волнующее присутствие реальной жизни, остановленной во времени, и не благодаря возвышенной силе искусства, но с помощью бесстрастного механизма. Так как кинематограф в отличие от других видов искусства не творит из материала *вечности*, он только мумифицирует время, предохраняя его от уничтожения». Но потом все это попадает в руки режиссеру и мумифицирумое время превращается в квазиреальность и становится фактом искусства — документальным фильмом...

Как только мы теряем «картинку», мы теряем кино.

Вероятно, может существовать и нечто, снятое на видео, плохо различимое, двигающееся, издающее звуки, похожее на плохое отражение реальной действительности.

Если это и называется «реальное кино», то для изготовления такого продукта не надо учиться, не надо таланта, так как каждый человек в той или иной степени способен собрать некое повествование из движущихся изображений и шумов.

Я уверен, что именно изображение сильнее всего влияет на человека.

И поиски формы в кино — это поиски решения изобразительной задачи.

Манифест: *«По ходу фильма автор должен титрами сообщать зрителю время и место съемки»*.

Мне совершенно непонятно, почему. Полагаю, что эти данные могут

иметь существенное значение для истории, для суда, для протестных выступлений, но не для искусства. Оно обобщает онтологически, это один из его первичных признаков.

Манифест: *«Никакой инсценировки и реконструкции... Автор может провоцировать героев...»*

Тут заложено очевидное противоречие. Провоцировать можно, а игровой элемент вводить нельзя. А провокация, по-моему, это ситуация, предлагаемая герою фильма. Именно в предложенной ситуации режиссер и собирается снимать героя, который должен в этот отрезок времени... *сыграть себя.* То есть игровой элемент все равно появляется.

Манифест: *«Ограничений в длительности фильма нет. Вплоть до бесконечной, прямой трансляции. Отказ от понятия «конец фильма».*

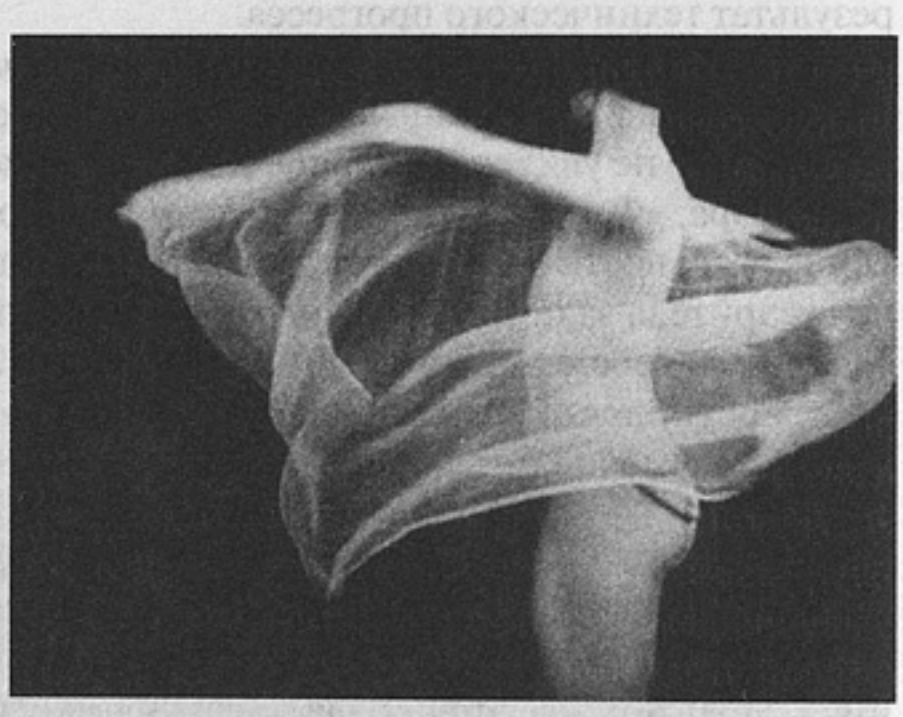
Фильм, как создание рук человеческих, как жизнь, всегда имеет начало и конец, и это философские категории. Избежать философских категорий в искусстве не удастся, хоть ты называй их, хоть не называй. А бесконечная трансляция — это только трансляция, а не фильм, но даже телетрансляция имеет конец по ряду технических причин.

Манифест: *«Автор в любой момент может делать новые версии фильма и продолжать съемки после первого публичного показа»*

Продлевая фильм, изменяя финал картины или производя еще какие-то манипуляции, автор создает нечто другое, отличное от предыдущего. Другой фильм.

И при всем этом я не считаю, что говорю манифесту «Реальное кино» нет. Можно все, что не мешает другому жить, как он хочет. Это и есть разумная свобода, которая не лишает подобной свободы другого. Только кинематограф ли это?

Андрей Загданский, *режиссер*



«Толкование сновидений», режиссер Андрей Загданский

Должен признаться, что в моем понимании документ, написанный Виталием Манским и опубликованный в журнале «Искусство кино», менее всего является манифестом. Автору не удается удовлетворить главное требование к манифесту в искусстве: провести эстетический водораздел между новым и старым — в данном случае, в документальном кинематографе. Или же, в терминологии автора, между «реальным» и эстетически иным, то есть не «реальным» кино.

Я не вижу необходимости в новом термине — «реальное кино», ибо все известные нам сегодня термины в документальном кинематографе вполне справляются с описанием того, что происходит в его пространстве. Так что автору манифеста «Реальное кино» хочется напомнить о «Бритве Оккама»[1]

Манифест Андре Бретона, «Догма» Ларса фон Триера и некоторые другие известные своды эстетических правил или законов были сильны

[1] «Бритва Оккама», или Закон достаточного основания — методологический принцип, получивший название по имени английского монаха-францисканца, философа-номиналиста Уильяма Оккама (ок. 1300—1349), в упрощенном виде гласящий: «Не следует множить сущее без необходимости» (либо: «Не следует привлекать новые сущности без самой крайней на то необходимости»). — *Прим. В.Белопольской.*

именно тем, что декларировали, предсказывали и описывали новые сущности.

Нет в документе и никакой социальной миссии. А это еще одно имманентное свойство хорошего «прикладного» манифеста.

И уж начисто отсутствует скандал. Манифест должен кого-то оскорбить, кого-нибудь выкинуть с «корабля современности», вызвать острую реакцию «за» и «против». Ничего этого нет, как-то все вежливо и очень скромно.

Я не очень хорошо знаю работы Виталия, но создается ощущение, что автор хотел бы декларировать в качестве нового направления некую сумму эстетических и производственных приемов.

Охотно готов согласиться с некоторыми из этих приемов, в особенности с самым очевидным — «отсутствие сценария», но не думаю, что «автор не должен быть заложником технологии», как не уверен и в том, что он обязан «титрами сообщать зрителю время и место съемок». В этих двух положениях нет эстетической универсальности. Это все вещи сугубо прагматические: они могут быть или не быть важными — все зависит от конкретной задачи.

Что касается этического пункта документа, или точнее, комментариев по этому пункту в интервью Манского, сопровождающем публикацию манифеста, то я считаю, что далеко не всегда автор является эксплуататором предмета и героя фильма. Зачастую происходит обратное, что многим из нас, документалистов, хорошо известно. Документальное кино в этом смысле не отличается от других видов массмедиа.

И лишь в одном пункте документа затронуты чисто эстетические концепции. Автор предлагает в «реальном кино» соединение кинопровокации и привычной или же скрытой камеры. Не знаю, можно ли подобную эстетику считать инновационной.

В заключение остается пожелать Виталию полностью опровергнуть все вышесказанное фильмами, собственными и чужими, которые принадлежали бы к этой новой сущности, увиденной, кажется, пока им одним, и которые покоряли бы в равной степени и зрителей, и коллег.

Аркадий Коган, *режиссер*

Публичное vs. вечное

Манифест «Реальное кино» Виталия Манского, как, впрочем, и «Догма для документального кино» Ларса фон Триера, с первых же строк вызывает несогласие. Текст фон Триера в этом смысле честнее — автор не соглашается с собой уже в первом же пункте, разоблачая, таким образом, самого себя как провокатора. Но цель провокации обозначена, она понятна и благородна — противостоять с помощью документального кино давлению телевидения.

«Все дети рождаются зрячими», режиссер Аркадий Коган

Чтобы понять суть противостояния, надо отвлечься от лукавых рассуждений Манского о том, что документальное кино, став искусством, перестало быть документальным: оно не было документальным с самого момента своего возникновения! Люмьеровский поезд, выйдя из реального пункта А, прибыл в вечность, запечатленную на пленке.

О свойствах документального кино

Оно глубоко и бесконечно субъективно: как только кто-то направил камеру на реальный объект, этот объект уже перестает существовать как реальность.

На экране мы видим его изображение, результат действий авторов, производное многих величин. Последующие манипуляции с полученным изображением реальности все более углубляют субъективность результата — непрерывное течение жизни по воле автора выстраивается в последовательность эпизодов, принадлежащих не реальности, а мироощущению, миропониманию автора: реальность на экране такая, какой ее видит автор фильма.

Первый же пункт манифеста «Реальное кино», декларирующий непременное «отсутствие сценария» — не что иное, как клинический случай. В документальном кино сценарий всегда присутствует, даже если он не записан перед съемкой на бумагу. Он просто находится в голове автора, который с большей или меньшей долей мастерства реализует его на практике (отбором героев, планированием времени и места событий, выбором оператора и т.д.). Самый яркий пример такого «реального» (по Манскому) кино — новый фильм Виктора Косаковского «Свято». Конечно, в этом случае не могло быть прямого сценария — в привычном понимании — из-за самого метода работы: автор снимает, как человек двух лет от роду реагирует на свое отражение в зеркале, увиденное им впервые. И все-таки сценарий там есть, и он — результат подробной и методичной, многолетней сценарной работы (причем фильм свидетельствует о наличии многовариантного сценария), просто не зафиксированной в письменном виде. Но драматургия не перестает существовать лишь из-за того, что ее не записывают.

Второй пункт — «Для автора в процессе съемок нет никаких ограничений. Кроме юридических» — на совести автора. Каждый автор решает этот вопрос индивидуально. Но до тех пор, пока камера не научилась сама, без участия человека снимать вожделенную Виталием реальность, ограничения будут.

Об инсценировке и реконструкции и их, по Манскому, недопустимости. Это лишь вопрос терминологии: все зависит от того, что мы называем инсценировкой. Если ты воспроизводишь с помощью выбранных тобой реальных героев ситуацию, в которой они, эти герои, уже были прежде, но тебе удается добиться их повторного естественного существования перед камерой, — то да здравствует инсценировка! Не говоря уж о подставах, подтасовках, заменах и манипуляциях. Весь вопрос в том, какова цель.

О целях документального кино

Целью его является передача чувства. Не правды, не идеи, а чувства. Мне именно чувства, этого чувства не хватает в манифесте.

Вот целью и свойством телевидения является передача информации. В этом — причина отсутствия документального (можно прочитать — «реального») кино на «голубом» экране. Один начальник, приглашая меня работать на ТВ, честно сказал, что мое кино ему очень нравится, но оно никогда не появится в эфире. Дело не в качестве, дело — в свойствах. Кино, не являющееся по своим свойствам *типичным продуктом* (то есть тем, что приучен смотреть телезритель), даже не рассматривается: оно заведомо непригодно для массового употребления. Бывают, разумеется, исключения...

Однако есть в интервью Виталия Манского важная мысль, с которой я полностью согласен, — о технологической революции, которая произошла в кино и позволяет теперь снимать, что называется, не отрываясь от жизни, изнутри. Поэтому и я беру портативную камеру и лечу «снимать кино в процессе жизни. То есть жить и снимать кино».

P.S. Мне все-таки кажется, что манифест «Реальное кино» — не более чем пиаровская акция с вполне внятной целью — привлечь внимание к документальному кино как к сфере сущностно экспериментальной, а следовательно — живой. И у меня тут созрела встречная пиар-идея: не извлечь ли у автора манифеста левый глаз и не начать ли прямую трансляцию-проекцию на экран изображения с его сетчатки — поистине и окончательно «реального» кино? Публично и бесконечно...

Александр Расторгуев, *режиссер*

«Дикий. Дикий пляж. Жар нежных», режиссер Александр Расторгуев

Если честно, то манифест «Реальное кино» я считаю очень поверхностным и совсем не сущностным документом. Это гибрид технической спецификации и детских страхов. И хотя он значительнее и содержательнее «Догмы для документального кино» Ларса фон Триера, он все равно слишком уязвим в главных позициях. Например, когда речь идет об отмене понятия «конец фильма» и о принципиальном отсутствии сценария. Форма — еще со времен Аристотеля — единственное, что вычленяет высказывание (художника/автора) из текущего бормотания мира, и в этом смысле словосочетание «конец фильма» — онтологический предикат, а сценарий — хорошая карта мира или, если хотите, карта местности... для поиска кладов, естественно. Мысль же Виталия Манского о «купе и попутчиках» — что режиссер документального фильма и его герой проезжают вместе какой-то отрезок жизненного маршрута — очень выразительно рисует суть нашей профессии. Но в ней, в нашей профессии, есть еще идеология, есть миссия и, если хотите, завет. Насколько он, извините, нов, решит зрячий зритель. И, наконец, в нашей профессии есть искусство.

А Манифест говорит только об инструментах, не об искусстве.

Владимир Герчиков, *режиссер*

«Вэлла», режиссер Владимир Герчиков

Манифест в крупную клетку

Манифест «Реальное кино» Виталия Манского вызывает у меня противоречивые чувства. Во-первых, противоречия заложены в тексте самим автором. Вот цитата: «Как только документальное кино стало искусством, оно перестало быть документальным... Все это имело место до возникновения *реального кино... Реальное кино* сохраняет право на авторскую субъективность и подтверждает основной постулат искусства — создание художественного образа». Вы поняли, чем «реальное кино» отличается от документального?

Много лет назад у меня был один знакомый, который, отслужив после института в армии, вернулся в другую реальность: девушки на вечеринках перестали его замечать. Дабы отвоевать у конкурентов место под солнцем, мой приятель научился бренчать на гитаре и купил у людей, приближенных к «Березке», пиджак в вызывающе крупную и яркую клетку. Новый имидж помог — вчерашний солдат стал кумиром. Не знаю, как относятся девушки к Манскому, но в нашей документальной компании он всегда слыл человеком заметным и эпатажным да и «гитарой» своей владел прилично. Зачем ему еще и пиджак?

Но вернемся к манифесту. Он состоит из семи пунктов, которые не очень согласуются между собой. Некоторые из них — это песнь о свободе. Долой сценарий, долой этические, эстетические и временны́е ограничения. Но при этом автор, как какой-нибудь младший ассистент с хлопушкой,

обязан сообщать время и место съемки и не имеет права на игровой элемент. Строго!

На первый взгляд кажется, что объединяющей идеей манифеста является преклонение перед реальностью: «Вершина — это сама реальность, которая... поглотит кинематограф, превратив его в одну из своих субстанций». Но, во-первых, кинематограф уже давно является реальностью. А во-вторых, допуская и даже требуя от документалиста абсолютной свободы от этических норм, Манский дает ему право обращаться с реальностью, которую он отражает, буквально без зазрения совести. Топчись на «вершине», как слон в посудной лавке, а не желаешь — меняй профессию. «Человек с повышенным содержанием нравственности в крови вообще не может заниматься документальным кино... Для меня абсолютно очевидно, что документалист — человек, по своей природе выходящий за рамки стандартных этических канонов» — это слова из интервью Манского, носящие, как мне кажется, не столько провокационный, сколько программный характер.

Может быть, из-за этой фразы я и начал писать этот свой комментарий, ответ-отклик. Так что спасибо Манскому за обнаженность позиции и за приглашение к спору. На мой взгляд, как бы ни любили мы свою профессию, она в нравственном отношении не отличается от многих других. И у врачей своя этика, и у «ментов», и у чиновников, и у гробовщиков. Все они, каждый по-своему, выходят «за рамки стандартных этических канонов». Врач, например, может солгать («во спасение»), но обязан быть милосердным. «Мент», напротив, должен любить не людей, а закон и порядок. Документалисту, на мой взгляд, профессия предписывает стремиться к правде, и нравственные искания, даже страдания, возникающие в поисках этой самой правды, — вовсе не свидетельство профнепригодности. Другое дело, что есть правда факта и правда явления, правда жизни и правда искусства, есть полуправда, есть опасная правда, есть выгодная — и каждый выбирает ту, до которой нравственно и художественно дотянется.

Конечно, может показаться, что Манский говорит в манифесте об этике метода, а не о цели. Но давно известно, что именно цель определяет средства. Не оправдывает, но определяет. Я, например, нередко догадываюсь о целях того или иного документалиста, анализируя его средства. Все взаимосвязано, но связи эти сложные, их бесполезно регулировать языком манифеста. У каждого человека, даже если он кинодокументалист, существует достаточно тонкая система ценностей и принципов, работающая почти автоматически, особенно в сложных ситуациях. Настраивается эта система всю жизнь, некоторые называют ее этикой. Отменить ее манифестом нельзя, даже если очень хочется.

Чем еще задевает меня манифест? Мне кажется, что автор, сравнивая территорию современного документального кино со Средним Западом, серьезно заблуждается. Это довольно заселенная земля, на ней масса «флажков», застолбивших много лет назад разнообразные методы и принципы работы, гораздо более сложные и художественно обоснованные, чем несколько постулатов, изложенных в манифесте «Реальное кино».

О том, что реальность важнее сценария, знали в начале прошлого века. Те или иные ограничения любой художник устанавливает себе сам — это аксиома. Автор не должен становиться заложником технологии? А кто утверждает обратное? Пункты 4, 6, и 7 манифеста («автор должен титрами сообщать зрителю время и место съемки»; «ограничений в длительности фильма нет»; «отказ от понятия «конец фильма») обсуждать просто не стоит — нет предмета. Единственная тема, о которой можно и нужно говорить, — это инсценировки и реконструкции.

Может ли присутствовать игровой элемент в документальном фильме? Если вы рассказываете о реальности, содержащей игровые элементы, например о театре, то как без них обойтись? Существуют документальные фильмы, в которых игровой прием становится драматургическим ходом. Например, фильм Герца Франка «Старше на десять минут» — это изящно организованная игра

в театр, в которой главный герой прошел жесточайший кастинг, пространство выстроено до сантиметра, текст тщательно отобран и просчитан до последней реплики и паузы. Но это абсолютно документальная картина, потому что герой в этой игре не играет, а проживает и делает это столь органично и достоверно, что зритель начинает жить с ним в одном эмоциональном поле. При этом фильм Франка сделан вопреки многим требованиям манифеста Манского. Сценарий тут явно был, и режиссер видел свой фильм во всех деталях задолго до начала съемок, ограничение по времени жесточайшее, обусловленное в том числе и технологией, этические рамки установлены в процессе съемки: ни одной склейки, значит — абсолютная правда.

Еще один пример: фильм Сергея Лозницы «Полустанок». Здесь форма и содержание заложены на уровне идеи и сценария. Технология, то есть съемка специальным объективом, была не помехой, а инструментом, использованным исключительно тонко. Благодаря ему пассажиры, ожидающие на неизвестной станции неведомый поезд, лишены индивидуальных черт и переведены из реальности в символ. Элементы инсценировки, жесткой организации звукового и светового пространства в «Полустанке» очевидны. Что мы имеем в результате? Высокохудожественное произведение, созданное на документальном материале и очень глубоко проникающее в основы нашего бытия.

Вспоминаю фильм Манского «Горбачев. После империи». В самом начале явно «нереальный» план: Горбачев один идет по пустынной Красной площади. Красиво, образно и... постановочно. Если бы в нашей стране отставной лидер мог ходить в публичных местах без охраны — это была бы другая страна. С позиций манифеста «Реальное кино», режиссера Манского надо было бы осудить за отступления от реальности. Хотя по-человечески режиссера можно понять: в этом кадре нет правдоподобия, но есть правда характера: герой действительно одинок. Интересно, испытывал ли Виталий нравственные колебания, когда снимал и монтировал этот план?

Прошу понять мою иронию — это естественный ответ на вызывающую категоричность манифеста. Затрагивая достаточно важные проблемы, его автор предлагает такие примитивные способы их решения, что первым делом хочется отмахнуться. Но другие коллеги вообще ничего не предлагают, словно все у нас замечательно. А ведь это не так. Документальное кино интенсивно вытесняется псевдодокументальным, за правду выдается ловко инсценированная ложь, за искусство — оголтелая пропаганда. Часть людей из нашего цеха пашет на этом поле, выращивая неспелые овощи и не беспокоясь об угрызениях совести. Другие уходят в подполье, надеясь на лучшие времена. Документальное кино в кризисе — и это реальность нашего времени. Сможем ли мы сами вывести его из тупика или надо звать кого-то на помощь? Ответ надо искать сообща. А для начала надо сказать спасибо Манскому, провоцирующему нас на серьезный разговор.

Пусть мне не нравится его пиджак, но я его заметил.

Виктория Белопольская, *критик*

«Как бы не так. Такой чудак», — сказал о сходном — символическом — пиджаке поэт. Я к тому, что мне показалось, именно факт «пиджака» раздражил коллег Манского. Манифест «Реальное кино» был воспринят как «подскок» большинством высказавшихся (и всеми, кто отказался от публичного высказывания и морщил нос в личных собеседованиях с автором этих строк). «Подскок» в том смысле, в котором употреблял это слово герой Фазиля Искандера (извините за умножение литпараллелей): «Партия — это сила, а вот этот комсомол чего подскакивает?» Все жертвою пали самого жанра — провокационного жанра манифеста. Манифесты, отчетливые позиции-приемы, вызывающе лапидарно в них сформулированные, — для нас аллерген. Тот, кто «подскочил», сформулировал, рубанул, поступил самоуверенно и самозван-

но. Надо быть скромнее, «пораженье от победы» в творческом порыве не отличать, тихо красться к цели творчества, которая «не шумиха и не успех». А манифест — шумиха. Не наше это.

Кроме того, все более или менее сходятся в одном: манифест не нужен, эстетической новизны он не провозглашает, ограничения и требования, в нем обозначенные, не принципиальны. Но если закрыть глаза на оскорбление, нанесенное манифестом общественному вкусу, на его резкость и действительно определенную не-новизну (ведь и сам его автор признает, что некоторые пункты соответствуют практике актуального документального кино), то станет очевиднее: Манский настаивает на ином способе контакта с реальностью, чем было принято в нашей документалистике, включая ее лучшие, классические образцы. По большому счету, автор манифеста разошелся со всеми «откликантами» по главному для неигрового кино пункту — об отношении к реальности.

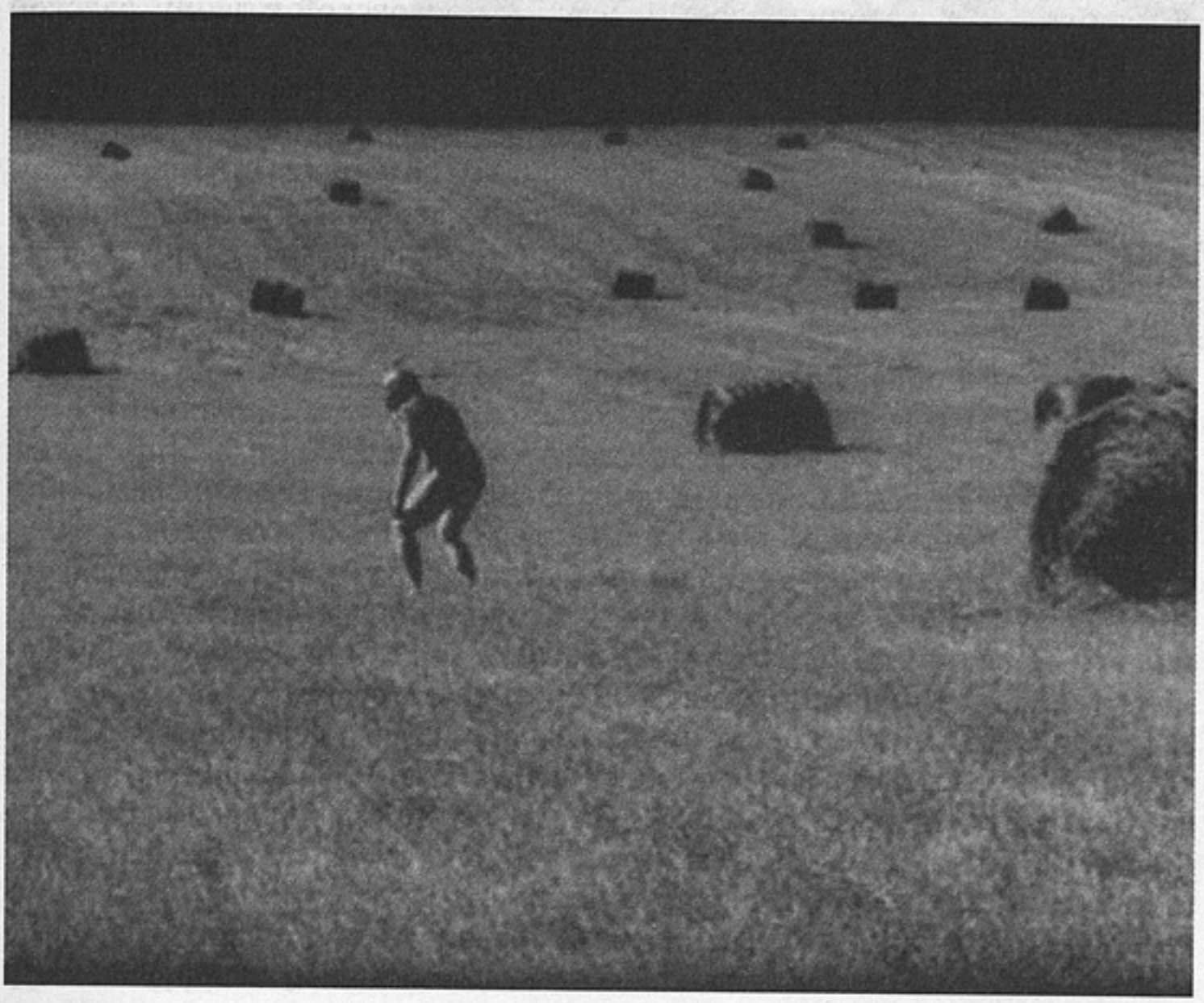
Для Герца Франка реальность может сама содержать в себе художественность, для других — реальность стихийна и почти хаотична, для третьих она сюжетна, но безобразна, но для всех она — материал, из которого делается художественное произведение. И в ней как в материале никто не сомневается. Автор же манифеста «Реальное кино», мне кажется, усомнился в самой реальности. А не лжет ли она? Не следует ли вступить с ней в более близкие (интимные) отношения, чем принято у документальных кинохудожников? Не следует ли перестать воспринимать ее как прекрасную деву, требующую ухаживаний, и не начать ли с ней вполне плотский — партнерский — диалог? Более того, Манский своими наивно откровенными формулировками дает понять, что реальность — сама физическая реальность, представленная в фильме, — важнее фильма. А с этим согласиться кинохудожнику (да и мне, кинокритику) совсем непросто: на вопрос, что важнее, реальность или реальность фильма, мне комфортнее ответить: реальность фильма. Мне не важно, где и когда снят данный эпизод и появится ли в финале титр «конец фильма». И я в этом смысле солидарна с киноавторами в их авторском эгоизме. А вот для автора манифеста ответ на этот вопрос иной. Если честно, я (и, подозреваю, «нормальные» документалисты) вижу происхождение слова «искусство» от «искусно». А Манский — нет. Он хочет снять неповторимое, уникальное, случившееся вот только раз, вот тогда, перед его, возможно, не готовой к съемке камере... Я же хочу видеть, а «нормальный» документалист — сделать... кино. Произведение. И мы к такому — «пойетическому» — подходу привыкли. *Как* сделано, для нас, может быть, важнее того, *что* в сделанном действительно важно. Тут между нами с Манским линия фронтира.

Для автора манифеста «Реальное кино», при всей его личной режиссерской опытности и изобретательности важно только сущностное, а сущностна для него уловленная за обманными ужимками жизни правда реальности. И, кстати говоря, Манский — автор манифеста, независимый художник и продюсер (а не автор форматной продукции для телеканала «Россия») — никогда бы не вставил в свой фильм план с Горбачевым, одиноко идущим по Красной площади, план, в котором нет «правды», но есть «правда характера». Такая правда для него — как минимум, теперь — уже не имеет смысла. Сама подлинность художественного (съемочного) результата, внедренность в реальность становятся для него мощным образом. А не просто кинообраз. Который, впрочем, был, есть и будет.

Публикацию подготовила Виктория Белопольская

СЕРГЕЙ СИВЫЙ

Дети подземелья



«Прямохождение», режиссер Евгений Юфит

В период, когда отчетливо наблюдается экспансия масскульта в заповедные зоны интеллектуального кино, автор вынужден искать компромисс между развлечением и эстетикой. Это единственная стратегия выживания искусства в условиях рыночной глобализации. Эклектизм, как пишет один из главных теоретиков постмодернизма Лиотар, «является нулевой степенью общей культуры: по радио слушают реггей, в кино смотрят вестерн, на ланч идут в закусочную McDonald's, на обед — в ресторан с местной кухней, употребляют парижские духи в Токио и носят одежду в стиле ретро в Гонконге... Становясь кичем, искусство способствует неразборчивости вкуса меценатов. Художники, владельцы картинных галерей, критика и публика стекаются туда, где «что-то происходит». Однако истинная реальность этого «что-то происходит» — это реальность денег: при отсутствии эстетических критериев оказывается возможным и полезным определять ценность произведений искусства по той прибыли, которую они дают». В массовом сознании уравниваются даже самые противоречивые эстетические тенденции — в том случае, если они «обладают покупательной способностью». Деньги стали в современных условиях гораздо более существенным препятствием на пути независимого или экспериментального кинематографа, чем, скажем, цензура. При подобных обстоятельствах важным кажется вопрос о том, как формировалось независимое и экспериментальное кино в системе советской киноиндустрии. Что являлось главным критерием ценности этого искусства.

Первой попыткой придать советскому киноподполью официальный статус стал выход в свет в январе 1985 года «самиздатовского» журнала «Cine Fantom», посвященного роли независимого или, точнее, «параллельного кино»

в современном ему культурном контексте. Для балансирующей на грани мифа, но все же активно функционирующей эстетической традиции название «Cine Fantom» — «Призрак кино» — представлялось наиболее подходящим. Несмотря на то что первый номер журнала вышел в единственном экземпляре и был создан усилиями одного лишь Игоря Алейникова, этого было достаточно, чтобы уже в ближайшее время открыто продемонстрировать устойчивое стремление молодых режиссеров и представителей новой, независимой кинокритики преодолеть характерный синдром «подполья». Новый журнал объединил наиболее ярких представителей московской и ленинградской школы «параллельного кино»: Глеб Алейников, Анатолий Прохоров, Евгений Кондратьев, Евгений Юфит, Борис Юхананов, Сергей Добротворский, Михаил Трофименков, Ольга Абрамович. Таким образом, «Cine Fantom» становится на ближайшие четыре года (последний номер журнала вышел в 1990-м) одним из главных культурообразующих явлений, обобщающих всю проблематику советского андерграунда последнего десятилетия.

Созданный по образцу французского журнала Cahiers du cinéma, «Cine Fantom» проповедовал оппозиционность по отношению к современному мейнстриму, но с национальным подтекстом — очевидным для тех, кто по разным причинам был заложником государственной идеологии. От лица вымышленного персонажа — главного редактора — авторы иронично, в характерной для официальной советской кинокритики манере рассуждали о проблемах современного отечественного и мирового кинематографа. На самом деле декларировалось главное: кино, лишенное каких-либо социально-идеологических напластований, возможно, а его участие в общественно-политическом контексте совершенно не обязательно является главным критерием истинности искусства. Неудивительно, что на фоне всеобщего безумия и эйфории, когда даже трагедия целого поколения становится средством политической пропаганды, именно «Cine Fantom» пропагандирует представления о том, что есть другая культура и есть совсем другое кино. В журнале публикуют первые переводы работ классиков маргинального искусства, научные изыскания структуралистов Жака Деррида и Ролана Барта. «Cine Fantom» — единственный киножурнал, который позволяет себе в 86-м говорить о независимом мировом кино. Появляются статьи, посвященные Жан-Люку Годару, Райнеру Вернеру Фасбиндеру, американскому и советскому авангарду.

Первые попытки параллельщиков осознать и осмыслить едва наметившуюся перспективу проходят в тени куда более грандиозных событий в официальном кинематографе. Удивительно, но впервые открыто ставится под сомнение сам принцип отечественного кинопроизводства и его идеологическая вертикаль. Хронические проблемы, которые стремительно накапливались в заводях советской киноиндустрии, вдруг обнаружились с той очевидностью, скрыть которую не удалось ни в рамках официальной, функционерской критики, ни в коридорах власти — общественной (Союз кинематографистов) и государственной (Госкино). Перестроечный принцип «ускорения» отчетливо продемонстрировал, что два главных института в системе отечественного кино больше не могут функционировать как единый репрессивный аппарат. Сдержанная попытка киноруководства прикрыть фильмами про доблестных строителей коммунизма образовавшиеся лакуны в непоколебимой и непроницаемой советской идеологии в лучшем случае казалась смешной, а в худшем — стимулировала как раз те негативные эмоции, которые в полной мере выплеснулись в рамках V съезда кинематографистов.

В кульминационный момент важно было прежде всего осознать, что так, как функционировал отечественный кинематограф все эти годы, в современных условиях он функционировать уже не может, а вот форма его дальнейшего существования всем представлялась чем-то второстепенным. Принципиальные вопросы проката, производства, цензуры и управления так и останутся в числе нереализованных проектов съезда. Сконцентрировавшись на проблеме кадров, участники словно бы забыли о том, что причина всех бед советского кинопроизводства не в руководстве, а в тоталитарном принципе его

«Трактористы-2», режиссеры Игорь Алейников, Глеб Алейников

организации, на фоне которой даже значительная кадровая перестановка ничего уже не решала. Одной лишь эйфории более чем достаточно, чтобы все разрушить, но ее не хватает, чтобы все выстроить заново. Верить в самодостаточность и спасительность «революции» могли только идеалисты, в представлениях которых понятие «художественная ценность» всегда синонимично понятию «рентабельность». В стране, где «идея» ценилась дороже денег, идеалистов оказалось большинство. Поэтому с созданием очередной кинематографической конъюнктуры органически связывались и общие надежды на то, что новое кино можно будет поставить на старые рельсы.

Когда само понятие «государственная идеология» уже воспринималось безнадежным архаизмом, прогрессивная кинообщественность начала отчаянно выстраивать собственную идеологическую вертикаль, отыскивая в закромах уходящей эпохи адекватную символику и формулируя общий принцип покаяния по отношению к своему же прошлому. Выходило, что все оппозиционные силы сознательно объединились только затем, чтобы породить очередную химеру, призванную олицетворять хоть и прогрессивное, но все еще советское мышление. В процессе формирования нового этикета, приравнивающего голос автора к проповеди, киноэлита совсем позабыла о том, что кино (да и любое искусство), востребованное лишь как средство общественной манифестации, теряет всякое обаяние.

V съезд определил дальнейшую судьбу не только централизованного, но и маргинального кинематографа. С наступлением новых времен для параллельщиков наметились неожиданные перспективы. То, что когда-то не принято было проговаривать вслух, сейчас стало звучать уже нарочито громко. Малейшие признаки несогласия с репрессивным государственным аппаратом уже сами по себе могли послужить хорошим поводом для официального признания. Новая экранная культура оказалась в состоянии на равных условиях вместить в себя все, что шло в разрез с общепринятой политической идеологией, в том числе и «неформальные объединения». Интерес подогрела и пресса. Дикая, неведомая для официальной советской культуры энергетика, которой сопровождалась каждая акция параллельщиков, стимулировала в конечном итоге и рост их популярности среди потенциальных зрителей.

14 ноября 1987 года в Киноцентре проходит первый фестиваль «параллельного кино» «Cine Fantom Fest 87», организованный создателем одноименного журнала Игорем Алейниковым. Нонконформизм, считавшийся главной чертой фестиваля, собирает довольно пеструю публику — от панков до представителей официальной кинокритики. Первые реагируют на маргинальность акции, а вторые, усмотрев в действиях неформалов серьезную политическую провокацию, пытаются не отстать от современного оппозиционного движения, по отношению к которому уже сформирована новая политика невмешательства со стороны высшего руководства.

В рамках фестиваля наряду с огромным количеством любительских фильмов демонстрируются и главные достижения андерграунда: «Нанайнана», «Труд и голод» Евгения Кондратьева (Дебил), «Санитары-оборотни», «Лесоруб» некрореалиста Юфита, «Метастазы» и «Трактора» концептуалистов

Алейниковых. 16-*мм* короткометражки, порой собранные из фрагментов официозной кинохроники на любительских киностудиях, несли на себе все отпечатки кустарного производства, но вместе с тем обнаруживали устойчивое стремление авторов снимать кино за пределами любой официальной догматики, в равной степени параллельное и старому морализаторскому, и новому мессианскому кинематографу. Сергей Добротворский отметит, что отличительной чертой независимого киноискусства «является формирование вне системы идеологических ориентаций, отсутствие серьезных общественных рефлексий и попытка осмыслить себя в сфере чистого искусства». Но на фестивале наметились и существенные расхождения. Идея деконструкции современного художественного контекста, с одной стороны (в рамках московской концептуальной школы), провоцировала формирование нового значимого концепта на основе уже существующих кинематографических клише, а с другой, в среде ленинградских параллельщиков, предполагала максимальное очищение изображения от всевозможных культурных напластований — принцип, благодаря которому визуальное искусство и в буквальном, и в метафорическом смысле сокращает дистанцию между реальностью и ее авторским восприятием.

Один московский критик отметил, что «если это показать в Америке, то все американские авангардисты пойдут и утопятся, потому что такого им вообще не представить. Это дикость, это варварство... Это кино, творцам которого мешает язык... Мешает пленка, мешает камера». И Евгений Кондратьев, у которого камера либо сама становится персонажем, либо вообще исключается из процесса производства, уступая место кинокаллиграфии, и внемлющий призывам Вальсингама Евгений Юфит создавали особый язык, возвращающий человеческие представления о мире в их исходное, первобытное состояние, не омраченное тяжестью лишней информации. В ленинградской школе произошло то, что можно было бы назвать стремлением к новой визуальной культуре, возникающей в точке соприкосновения с зоной максимальной энтропии, с тем, что является первоосновой всего сущего — хаосом. На фестивале демонстрировалось кино, которое не просто фиксирует окружающую среду, а стремится стать ее непосредственной частью.

Созданный Юфитом мир мертвых, пополняющих свои ряды за счет вовлечения новых членов в различного рода садомазохистские акты, по существу, равноценен природе, легко уравнивающей все нравственные нормативы на нулевой отметке. По мнению Олега Ковалова, «Юфит впервые в нашем кино сочинил персонажей даже не слитых с природой, но ей принадлежащих: «пузырей земли», не ведающих различий меж благом и злом, грехом и добродетелью», то есть всем тем, что в человеческих представлениях является главной установкой на организацию мира, на взращивание того начала, которое среди живых именуется культурой.

«Папа, умер Дед Мороз», режиссер Евгений Юфит

В этом мире перевернуто все: санитары избивают пациента (в «Санитарах-оборотнях»), а машинист, остановивший состав перед лежащим на рельсах телом, начинает бить это тело ногами («Лесоруб»). Многие усмотрели в юфитовском гро-

теске и социальный подтекст. Тем более что декорации, в которых автор разыгрывал свой главный, или, точнее, *смертельный* аттракцион, уж больно походили на советские реалии, где избиение друг друга квалифицировалось как вполне естественное явление, а гимнастерки и галифе, в которые были ряжены юфитовские персонажи, всем казались частью общей революционной мифологии. Возникало ощущение, что некрореализм — это лишь выраженная в различных кичевых вариациях сатирическая демонстрация важнейших символов эпохи. Но парадокс заключался в том, что при всех очевидных соответствиях метафоры и советской реальности, художественный замысел Юфита не имел никакого отношения ни к политической, ни к социальной провокации. В основу некрореализма с самого начала была заложена идея непостижимости смерти, которую человек не в состоянии материализовать в рамках собственного сознания. Именно ею, а не социальной или политической средой мотивированы странные, маниакальные ритуалы персонажей, действия которых режиссер сознательно лишил элементарной логики, тем самым «приравняв их к шуму ветра и течению воды». Иррациональность смерти выражалась в этих фильмах не только в присутствии трупов, но и в самой атмосфере. Как бы ни пытались отыскать в короткометражках Юфита пародию на советскую символику с характерным для нее культом жертвенного героизма, само направление продолжало существовать за рамками известной терминологии, оставляя пространство для свободных интерпретаций.

Приставка «некро» послужила поводом для сближения ленинградских параллельщиков с Александром Сокуровым, до недавнего времени тоже работавшим в пределах киноподполья и снявшим в 1979 году первый в истории советского производства независимый фильм «Одинокий голос человека». Через год после фестиваля «Cine Fantom» по инициативе ленинградских параллельщиков, осознавших, что одной оригинальности для полноценной реализации замысла в кино недостаточно, Сокуров создал на производственной базе «Ленфильма» и ЛСДФ киношколу, в которую вошли семь человек: Игорь Безруков, Андрей Виноградов, Сергей Винокуров, Вадим Драбкин, Денис Кузьмин, Константин Митенев и Евгений Юфит. Учащиеся получили возможность работать с профессиональной техникой и пленкой, снимать кинокамерой и получать необходимые навыки монтажа. Более того, Сокуров привлек параллельщиков к съемкам своего нового фильма «Спаси и сохрани».

Освоение 35-*мм* формата входило в число первостепенных задач, стоявших перед школой. Вместе с тем читался теоретический курс, посвященный драматургии и монтажу. Предполагался и выход двухчасового сборника «Сны», в котором каждый из участников проекта был бы представлен своей авторской работой. Но школа прекратила свое существование задолго до его выхода, поскольку большинство параллельщиков так и не смогли смириться с тем фактом, что серьезное кинопроизводство, в отличие от любительского, — процесс куда более трудоемкий. Тем не менее для многих молодых неформалов школа сыграла решающую роль на пути в официальный кинематограф. Вместе с Сокуровым московские и ленинградские параллельщики участвовали в рижском кинофоруме «Арсенал», где впервые удостоились официального показа наряду с картинами Годара, Шванкмайера, Кайдановского и Параджанова. На базе ЛСДФ Игорь Безруков снял свой дебют «Эвтаназия», а Евгений Юфит, начиная с «Рыцарей Поднебесья», получил возможность украшать свои следующие фильмы эмблемой государственной киностудии «Ленфильм». Эпоха созданной в начале 80-х независимой студии «Мжалалафильм», в рамках которой некрореалисты снимали свои первые ленты, уходила в прошлое вместе с самим понятием «подполье».

Еще несколько лет назад представить себе советский андерграунд, задействованный в системе официального кинопроизводства, было невозможно. Даже невинная фантазия на эту тему по вполне понятным причинам считалась неслыханной ересью. Будущая деятельность «Всемирного общества «Cine Fantom» даже на уровне шутки, лежащей где-то далеко за пределами и здравого смысла, и реального исторического процесса, не предполагала

«Переход товарища Чкалова через Северный полюс», режиссер Максим Пежемский

взаимодействия с официальными киностудиями. Особый статус отшельника в контексте общегосударственной культуры не ограничивался политическими обстоятельствами: параллельное кино, изначально задумывалось как ниша, независимая от признанного авторитета уже состоявшейся эстетики.

Неожиданно возникшей перспективой первыми сумели воспользоваться братья Алейниковы, приступив в июле 1989 года на «Мосфильме» к съемкам своей среднеметражной картины «Здесь кто-то был», главный герой которой бесцельно слоняется по городу и тщетно пытается осознать мотивы появления в своей квартире загадочного посетителя. Балансируя на грани реальности и собственных фантазий, герой, которого играет Евгений Кондратьев (Дебил), невольно раскручивает маховик старой авангардной традиции, констатирующей принципиальную непознаваемость мира, торжество метафизики над здравым смыслом. Интересно, что попытка расширить влияние сформированной в рамках московской концептуальной школы эстетики за пределы киноподполья сопровождалась стремлением стилизовать свое новое кино под раннее «параллельное». Старое «неправильное кино», бывшее отчасти следствием тотального полулюбительского кинопроизводства, окончательно превратилось в концептуальный элемент новой стилистики, органично связывающей опыт подпольного прошлого с возможностями серьезного профессионального кинематографа. Визуальный дефект стал постмодернистской виньеткой, напоминающей о кино, которое когда-то приносило параллельщикам успех. Творчество Алейниковых — это кино контекста, связывающего их ранние и поздние картины в единую и замкнутую систему. Формирование особого художественного и философского контекста — центральный мотив московской концептуальной среды, всегда отсылающей к собственным словарю и терминологии. По существу, художественный материал служит лишь поводом для широкого эстетического дискурса, в котором царит «дух подлинной трансцендентальной буффонады» (Шеллинг).

В том же году на киностудии «Ленфильм» была открыта Студия первого и экспериментального фильма под руководством Алексея Германа. Ленинградские параллельщики, в число которых вошли Максим Пежемский, представитель артгруппы «Че-паев», а также некрореалисты Безруков и Юфит, получили возможность снимать свои первые средне- или полнометражные картины за государственный счет.

Картина «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» Пежемского вышла в прокат через год после официального дебюта Алейниковых. Двадцатитрехминутный фильм представлял собой пародийное переосмысление роли героя в контексте советской мифологии. Десакрализация героического жанра и снижение общекинематографического пафоса свидетельствовали о закреплении в советском артпространстве постмодернистского сознания, констатирующего неизбежный переход от авторского кинематографа к обывательскому развлекательному. Ключевой для советской эстетики героиче-

ский сюжет фильма «Валерий Чкалов» (1941) в постмодернистском контексте «Перехода» стал сатирическим объектом для различных авторских манипуляций. У Пежемского герой превращается в клоуна, а советская символика служит хорошим поводом для сверхироничной интонации. Ирония отсылает к уже сформированной в мировом кинематографе эстетической традиции, сложившейся под тотальным давлением массовой культуры. Авторская установка на развлекательность станет в конечном итоге причиной, благодаря которой Пежемский — единственный из всего «параллельного» движения — сможет органично вписаться в контекст официального кинематографа. Его бандитская сага «Мама не горюй» в 1997 году выйдет в лидеры проката.

Вслед за Пежемским в 1992 году Студия первого и экспериментального фильма запускает первую полнометражную картину Евгения Юфита «Папа, умер Дед Мороз». Дабы не шокировать неподготовленную публику, в представлениях которой некрореализм граничил с некрофилией, фильм вышел в прокат с подробной аннотацией, из которой всем становилось понятно, что в основу авторского замысла заложена идея экранизации «Семьи вурдалака» Алексея Толстого и поэтому появление трупов на экране следует воспринимать как дань классическому сюжету. Идея принадлежала руководителю мастерской Алексею Герману, но конечный результат к первоисточнику имел весьма опосредованное отношение.

Полнометражный дебют стал в некотором смысле символом преодоления автором границ им же организованного движения. Новая картина разочаровала многих поклонников раннего Юфита, в том числе и Сергея Добротворского, который в статье «Папа, умер некрореализм» констатировал, что история, разыгранная «вне вторичного культурного пантеона: военных-альпинистов, летчиков-героев и разведчиков-самоубийц», теряет главное достоинство — «продуманной установки на скандальное ниспровержение устоев», установки, благодаря которой прежний некрореализм, несмотря на программную замогильность, был поразительно жизнерадостен. Юфит действительно выбил почву у себя из-под ног, но сделал это совершенно сознательно. Если раньше в его короткометражках и можно было отыскать некоторые признаки социальной пародии, то в новой картине от них не осталось и следа. Черный юмор и эпатаж, которые раньше сопровождали дикие кинематографические экзерсисы некрореалистов, уступили место продуманной концепции, а сумбурность происходящего — довольно ясно выстроенному сюжету. Вместе с имиджем в прошлое ушло и то, что было его неотъемлемой частью: кустарное производство. В отличие от Алейниковых, за счет многочисленных царапин старательно стилизовавших новое кино под старое «параллельное», Юфит не стал подвергать сомнению выразительные возможности профессиональной пленки и кинокамеры. Между качеством и стилем он выбрал качество, сохранив эстетику черно-белого изображения.

Тем не менее смерть осталась главным лейтмотивом и новой картины, а появившаяся у героев возможность изъясняться вслух нисколько не снизила общей иррациональной тональности. Поэтичность и затяжные натурные планы подменяют собой брутальность и динамику раннего некрореализма. Сюжет действительно разворачивается на нейтральной территории, в равной степени абстрагированной от конкретных социальных или исторических условий, но в то же время он отсылает и к созданному ранее контексту. В ход идут старые приемы: герою набивают рот ватой, его обматывают бинтами, а сцена, в которой персонажи обливают друг друга кипящей водой, словно вырвана из «Вепрей суицида».

«Папа, умер Дед Мороз», созданный в соавторстве с Владимиром Масловым, стал последним фильмом Юфита, снятым в контексте государственного кинематографа. Работать вне государственного финансирования стало значительно сложнее, чем в тот период, когда чуть ли не при каждом заводе или фабрике существовала любительская киностудия, позволявшая всем, кто не мог пробиться в официальный кинематограф, бесплатно использовать техническую базу, с помощью которой можно было не только снимать, но

«Серебряные головы», режиссер Евгений Юфит

и демонстрировать готовый художественный материал. Расставив новые приоритеты, рынок поставил под сомнение сам факт существования независимого кино. Актуальным в современных условиях оказался конфликт между искусством и его рентабельностью, конфликт, который в положение независимых поставил всех, кто не мог или не хотел снимать кино в угоду массовому зрителю. «Параллельное» движение, вместив в себя все маргинальные явления — от порнографии до любительской семейной кинохроники, окончательно утратило свой альтернативный статус. Понятие «андерграунд» как культуробразующее и неопросветительское явление (а таковым в середине 80-х, бесспорно, являлся созданный Игорем Алейниковым «Cine Fantom») потеряло всякий смысл вместе с исчезновением той кинематографической утопии, в которой и «заказные», и «авторские» проекты всегда финансировались из общего — государственного — источника. Как ни странно, но именно советская киноиндустрия в перестроечный период, когда малейшие признаки оппозиционности сами по себе уже могли послужить хорошим поводом для художественной реализации в рамках общего культурного контекста, послужила серьезным плацдармом для развития «параллельного кино», но в постперестроечный период оказалось, что противопоставлять себя уже некому да и незачем. Многие предсказывали параллельщикам судьбу европейских поэтов вроде Луиса Бунюэля или Жана Кокто, которые, влившись в систему официального кинопроизводства, не только не подчинились ее основным законам, но и смогли видоизменить их, навязать свои собственные правила игры. Но, несмотря на все пророчества, с отечественным андерграундом ничего подобного не случилось. Закрылись двери государственных киностудий, и одно из самых ярких явлений советского авангарда мгновенно загнулось, так и не успев до конца раскрыть свой потенциал.

Уже после трагической гибели Игоря Алейникова прошел последний фестиваль «Cine Fantom», но он не вызвал серьезного интереса у публики. Оказалось, что все движение подпитывается энергией отдельных участников. В Москве открылся киноклуб «Сине Фантом», который вроде бы призван доказать, что независимое кино по-прежнему активно функционирует. Активисты московской «параллельной» школы постоянно проводят дискурс, охватывающий проблематику советского и постсоветского андерграунда. Но по существу это дискурс о том, чего уже давным-давно не существует; так сказать, «обозначено в меню, а в натуре нет». Сейчас все это напоминает сюжет, разыгранный Микеланджело Антониони в «Фотоувлечении», когда неизбежно возникает вопрос: а был ли труп на самом деле, или это всего лишь фантазия?..

Труп вроде бы был, но пропал, и поэтому вопрос о том, кто виноват в смерти, кажется уже абсурдным...

В нынешних условиях художник, если он, конечно, хочет оставаться в контексте современной культуры, вынужден существовать по принципам мимикрии, маскируя авторский продукт под массовый и отыскивая идеальный баланс между развлечением и искусством. Именно массовое сознание определяет лицо современного кинематографа, в пределах которого понятие «независимость» давно уже утратило свое первоначальное значение. В определенный момент перед выбором оказались и параллельщики. Многие нашли себе применение на телевидении, как, например, Игорь Безруков, кто-то занялся компьютерной графикой, как Константин Митенев, или начал снимать мейнстримовое и мало чем примечательное кино, как Максим Пежемский, но все это уже имеет весьма опосредованное отношение к «параллельному кино» и оценивается по другим, далеким от экспериментального искусства, критериям. Как ни крути, но на плаву остался только Юфит, индивидуальная деятельность которого целиком подменила собой все направление. При этом очевидно, что, выйдя за пределы своей привычной маргинальной резервации, режиссер так и не смог вписаться в кинематографическую систему и сформировать новую аудиторию. Отчасти потому, что для мира массмедиа с его главной установкой на развлечение Юфит слишком серьезен, но и потому, что некрореализм всегда был шире любого контекста и сформированной художественной парадигмы. Юфит снимает и показывает свое кино, совершенно не задумываясь над тем, кто и по каким причинам его смотрит.

После того как в 1992 году «Папа, умер Дед Мороз» получил Гран-при на фестивале авторского кино в Римини, юфитовские картины демонстрируются в крупнейших музеях современного искусства. Юфит снял пять полнометражных картин: «Воля» (1994), «Деревянная комната» (1995), «Серебряные головы» (1998), «Убитые молнией» (2002) и «Прямохождение» (2004). Созданные под влиянием советской и американской фантастики 50-х, все они объединены общей тематикой некрореализма. Юфит настойчиво изображает человека, стоящего на пороге смерти и сталкивающегося с проявлениями особой среды: либо с первобытной архаикой, как в «Убитых молнией», либо с результатом самых радикальных экспериментов над homo sapiens, как в «Серебряных головах» или в «Прямохождении». Многие из этих фильмов снимались при поддержке Роттердамского фонда независимого кино Хуберта Балса и созданной в 1992 году кинокомпании «СТВ», одним из учредителей которой был Алексей Балабанов — выпускник Мастерской первого и экспериментального фильма.

В 2005 году на крупнейшем форуме независимого кино в Роттердаме прошла всемирная премьера «Прямохождения». Фестивальная программа «Кинематографист в фокусе» была целиком посвящена творчеству Евгения Юфита. После фестиваля прошли премьеры в питерском Доме кино, в котором когда-то проходили первые несанкционированные показы некрореалистов, и в московском киноклубе «Сине Фантом». Более того, после премьеры «Прямохождение» было выпущено в ограниченный прокат, что для кино подобного толка совсем не характерно.

Оставив позади маргинальный статус и очистив свой художественный материал от эпатажной шелухи, Юфит сохранил верность самой тематике, выраженной в ощутимом присутствии смерти и в образе таинственной массовки, действия которой мотивированы не человеческой логикой, а природной хаотичностью. В постмодернистском мире всеобщего эгалитаризма и потребительского отношения к культуре Юфит, скорректировав курс в сторону чистого искусства, продолжает свое отдельное плавание, с одной стороны, напоминая о том романтическом периоде, когда государственный кинематограф уравнивал в правах и маргинальное, и официальное кино, а с другой — обосновывая принципы собственной визуальной культуры вне контекста и вне любых мыслимых традиций.

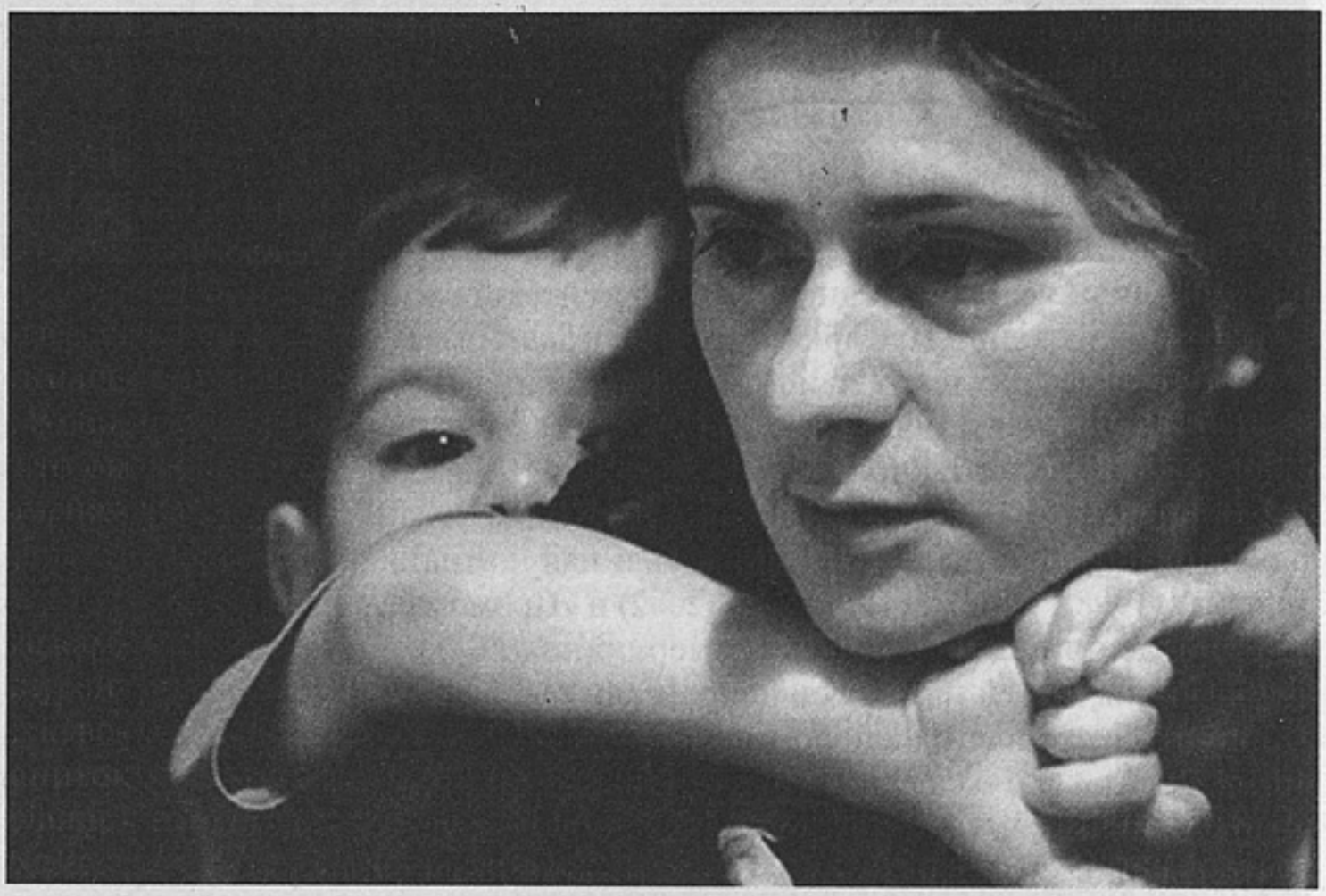
АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Универсальность будней

РОССИЯ ГЛАЗАМИ ИНОСТРАНЦЕВ

KRAKOWSKI FESTIWAL FILMOWY
CRACOW FILM FESTIVAL

КРАКОВ-2006



«Мой дорогой Муслим», режиссер Керстин Никиг

Короткометражное кино — как правило, фильмы актуальные. 46-й Международный Краковский фестиваль лишний раз это доказал. Судя по краковской конкурсной программе, русская тема все еще входит в число актуальных и настойчиво присутствует в фильмах режиссеров-иностранцев.

Образ России, представленный в программе, не однозначен. Порой воинственно-агрессивный, порой душевно-ностальгический, он свидетельствует и о болезненном процессе обретения собственной национальной идентичности у выходцев из стран бывшего соцлагеря, и о страхе перед непредсказуемостью той России, что ищет в имперском духе замену советскому, и о простом желании увидеть в русском человеке родственную душу. Последнее, пожалуй, достигается труднее всего, ибо историческая память иной раз сильнее доброй воли.

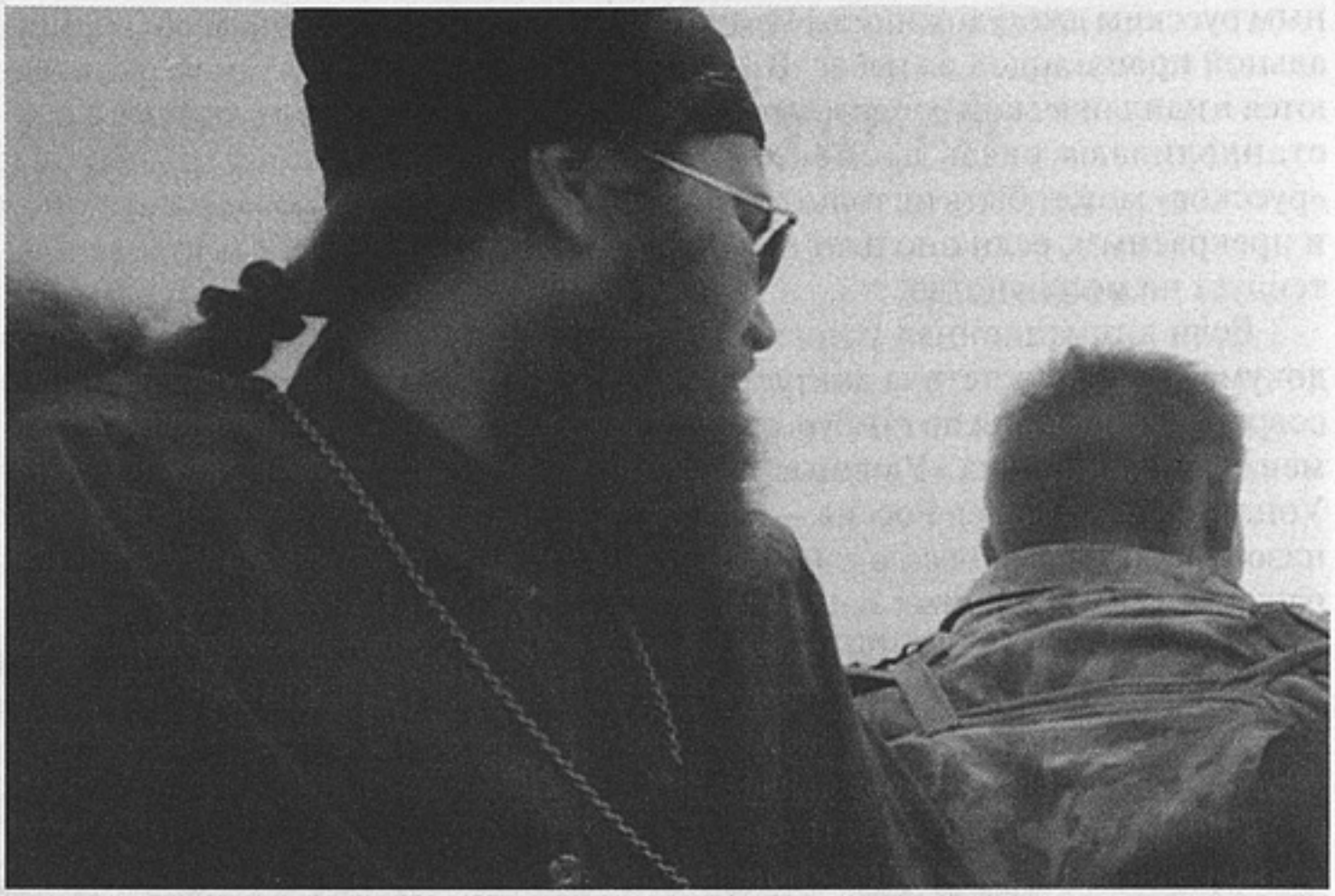
Важно, однако, что обида не застит глаз. Вот эстонский анимационный фильм Райхо Унты «Братья медведи». Это озорная и остроумная история про то, как русский охотник по имени Иван Шишкин, расстрелявший из ружья медведицу-мать прямо за рисованием живописного полотна «Утро в сосновом лесу», затем нагло присвоил себе авторство. Чудом спасшиеся от охотника три брата-медвежонка Генри, Винсент и Огюст вначале отправляются в мекку искусства — Париж, где создают шедевры, достойные Матисса, Ван Гога и Родена, а затем, волею обстоятельств, бегут от французской полиции в Россию вместе с цирком Третьякова (в финале благодаря таланту трех «художников» цирк приобретает название «Третьяковская галерея»), где знакомятся с супрематизмом Малевича и, главное, расправляются со злост-

ным русским лжехудожником Иваном Шишкиным, возвеличенным официальной пропагандой до небес. В финале три братца-медведя снова оказываются в идиллическом сосновом лесу, припадают, так сказать, к корням и восстанавливают связь времен. Мораль этой эстонской шутки такова: «русское» может быть не только агрессивным и опасным, но и артистичным и прекрасным, если оно идет от чистого сердца, несет в себе мир и не претендует на мессианство.

Если анимационная условность позволяет все перевести в анекдот, то документальная эстетика диктует реализм и гамбургский счет. Что же такое современная Россия по гамбургскому счету? Для создателей немецкого документального фильма «Уличные панки Москвы» Карины Краус и Яны Джи Уондерс современная Россия — это пародия на Запад. Глубоким их взгляд не назовешь, ибо за Россию у них отвечает Подмосковье — место обитания раскрашенных уличных панков, которые похожи на западных собратьев, только когда молчат. Однотипные, безликие дома-коробки подмосковных спальных районов сняты так, что кажутся зоной после ядерного взрыва. (Характерно, что иную, более знаковую топографию Москвы авторы в свой фильм не привлекают.) Спальный район — не столько место для жизни, сколько благодатная почва для возникновения всяческих аномалий. Раскрашенные, агрессивные двадцатилетние панки, ненавидящие попсу и «хачей», не желающие вписываться в социум, такой же безликий, как дом, где они выросли, и одаривающие презрением любую родительскую заботу, представляются одной из таких аномалий. «Либо мне отсюда надо бежать, либо я сопьюсь и плохо кончу», — говорит один из героев. На вопрос «почему?» объясняет в метафизическом духе: в России у человека так много путей и так мало дорог. В фильме нам показывают эти «пути» и «дороги». Водка, рев под гитару, снова водка, блуждание по помойкам, бесконечные споры с родственниками, не на шутку обеспокоенными занятиями детей. Авторы фильма не особо симпатизируют своим героям. Камера смотрит на них бесстрастно, без азарта и сопереживания, не находя в общем мусоре жизни ничего такого, на чем можно было бы задержать подольше свой взгляд. За исключением причудливых причесок, которые смотрятся как протест против тотального тусклого бесстилья.

Почему из всех жителей Москвы и Подмосковья были выбраны панковские «цветы зла», оказывается понятно в финале, когда слух зрителя уже изрядно измучен некрофильскими текстами русских панковских песен, и даже причудливые прически уже не скрашивают ощущение общей убогости жизни. «Будущего больше нет» — этот панковский лозунг в российском контексте, увиденном авторами фильма, прочитывается буквально. Как будто сконфуженные этим открытием, немецкие авторы неожиданно попытаются поговорить с героями о любви. Но разговора не получается. Несмотря на молодость и провокационную внешность, герои фильма лишены и энергии, и интеллектуальной силы, и, пожалуй, самых естественных чувственных желаний.

Россия как страна таинственных, неисследованных процессов, которые настоятельно требуют изучения, — вот как можно определить ту тенденцию, которая прослеживается в фильмах режиссеров-иностранцев. Лидером в их ряду можно считать документальную картину двух режиссеров-поляков Мачека Мигаса и Чедрзеча Моравски «Сибирский проводник», рассказывающую о последователях секты Виссариона, основавшего Город солнца в далекой Сибири. Главным героем фильма, правда, выступает не Виссарион (в миру Сергей Торов, бывший гаишник, в начале 90-х объявивший себя новым воплощением Христа), а личность более скромная. Его зовут Игорь Новиков. Некогда житель Санкт-Петербурга, теперь он — духовный проводник в мир Учителя, агитатор, путешествующий по стране и вербующий новых членов для секты. Надо сказать, что подход к людям Игорь находит довольно легко. Благообразная внешность, приятные манеры (раньше проводник работал в театре), женщины готовы слушать его часами. «После семидесяти лет запре-



«Святые воины», режиссер Марина Яровская

та на религию в Советском Союзе в душах людей образовался вакуум, который они хотят заполнить», — вещает герой, листая глянцевый буклет с фотографиями Города солнца, который члены секты называют «землей обетованной».

«Город солнца» будет показан зрителям, после того как Игорь, совершив месячное путешествие в Питер и Москву, проведав там своих подопечных, еще не решившихся оставить мирские дела, благополучно вернется обратно. Свежий воздух, русская банька, молитва, соленые огурчики на обед быстро уберут с лица напряженность. Герой успокоится, вновь почувствует себя счастливым и готовым вести переписку с теми, кто в нем нуждается. Покажут нам и Виссариона. Сначала на портретах, затем в видеозаписях (важной части религиозной агитации), а после и «вживую» — во время праздничного ритуала, когда Виссарион, облаченный в красный парчовый хитон, будет восседать в кресле словно генералиссимус и учить паству (которой, надо заметить, человек пятьсот) правильно любить Бога. Целование рук, слезы, экстаз — все, что полагается. Смотреть на происходящее грустно и страшно. Невольно возникает вопрос: если земля обетованная здесь, то какими же должны быть российские реалии, которые эти люди поспешили оставить?

Камера не останавливает внимания на деталях мирской жизни. Оператор чересчур быстро пробежится по питерским улицам, проигнорирует Москву. Зрителю предлагается поверить мнению главного героя. А он в одной из своих «лекций» скажет, что нынешние времена благодатны для появления всякого рода сектантов и шарлатанов.

На первый взгляд авторов фильма отличает бесстрастная толерантность к чужой вере. Однако, давая высказаться герою, они делают излишним комментарий — все и так ясно, и от этой ясности становится не по себе.

В таджикской документальной ленте Георгия Дзалаева «Новая Пенелопа» Россию вообще не показывают ни разу, но о ней постоянно говорят. Здесь она — и единственная кормилица, и коварная разлучница. В фокусе фильма — таджикские женщины, которые, подобно гомеровской Пенелопе годами ждут мужей, уехавших на заработки в Россию. Кто-то из мужчин находит работу и поддерживает оставленные в Таджикистане семьи денежными переводами (по статистике годовой объем перечисленных в переводах средств из России в Таджикистан превышает годовой таджикский бюджет). Кто-то находит в России новых жен (татарок или иммигрировавших таджичек) и забывает о своих обязательствах. Короче, не сладка жизнь на таджикской земле. Женщинам работать запрещает воскресшая традиция. Мужчинам

работу попросту не найти. Треть населения страны сидит без работы, живет за чертой бедности и вынуждена держаться за возможность зарабатывать деньги в России, как за спасительную соломинку.

В международном конкурсе фестиваля было два фильма на тему чеченской войны. Один из них — «Мой дорогой Муслим» немецкого режиссера Керстин Никиг — заслуженно получил приз ФИПРЕССИ. Его главные герои — семья бежавших в Польшу чеченцев. Глава семьи — журналист Саид-Селим несколько лет на свой страх и риск фиксировал на видеопленку ужасы чеченской войны. Значительную часть этого видеоархива конфисковали федералы еще во времена первой чеченской кампании. Однако многое сохранилось. Архивы Саид-Селима — и свидетельство трагедии, и обвинение против России, и семейная хроника. «Чечня — страна чудес, вышел из дома и исчез» — печально шутит один из героев. Большинства из тех, кто запечатлен на пленке, уже попросту нет в живых. Либо убиты, либо числятся пропавшими без вести, что для родных означает — мертвы. Один из пропавших — брат жены журналиста Сакиты был двадцатилетним юнцом. Если верить Саките, ни разу в руках винтовку не держал. «Если пропадают все: и правые, и виноватые, и те, кто воевал на стороне боевиков, и те, кто не воевал, то что же прикажете делать?» — задается вопросом Сакита. В этот момент она смотрит прямо в камеру, и видно, что она знает ответ.

Муслим — имя четырехлетнего мальчика — означает «мусульманин». Его мать ведет дневник, в котором, обращаясь к сыну, просит не забывать о страданиях своего народа, не жить ради себя, помогать чеченцам и помнить о родине. Еще она и ее муж мечтают о том, как ООН введет миротворческие войска на территорию Чечни и покончит с войной. Они мечтают, что тогда смогут вернуться домой.

После этой картины я подумала, что на российском телевидении увидеть подобный фильм немыслимо. На пленках чеченского журналиста запечатлены ужасы войны: люди плачут над обезглавленным трупом односельчанина, прячутся по подвалам от бомб, тушат горящие дома, спасая последние пожитки. Среди героев чеченской хроники есть и Сакита. У нее еще не родился Муслим, и она еще только ходит в невестах, однако под темным платком уже блестит седина, а в бездонных глазах — страх и тоска.

Авторы «Моего дорогого Муслима» провели шесть месяцев в тесном контакте с героями. В результате возник поразительный эффект доверия, когда

«Уличные панки Москвы», режиссеры Карина Краус, Яна Джи Уондерс

многое понятно без слов. И заранее знаешь ответ на вопрос, почему они уехали из Чечни: «Уехали, чтобы выжить. Хотелось жить».

Чеченская война оказалась в центре внимания еще одного заметного фильма конкурсной программы — «Святые воины», снятого нашей соотечественницей Мариной Яровской, уже давно проживающей в США. «Святые воины» собраны из нескольких новелл, в каждой из которых — рассказ ветерана войны в Афганистане или Чечне. Среди них — священник и солдат, женщина-разведчица, много раз выполнявшая задания во время советско-афганской кампании, шаман, воевавший в Чечне и уверенный, что остался в живых только благодаря чудесному амулету. Завершает фильм история погибшего в чеченском плену российского парня, отказавшегося перед смертью снять православный крест и канонизированного церковью. Все эти герои разные по возрасту, социальному положению. Вот, к примеру, отец Николай, в свободное время меняющий рясу на форму цвета хаки, чтобы заняться с детьми начальной военной подготовкой. Он твердо уверен, что его сын должен служить в армии и отдать жизнь за родину, если понадобится. «Приказы не обсуждаются, приказы выполняются», — как будто бы за всех отвечает бывшая афганская разведчица. Она тоскует по Советскому Союзу и сожалеет, что у российского правительства не хватило сил довести первую чеченскую войну до победного конца.

На первый взгляд это Россия, опасная в своем милитаристском пафосе, подменяющем патриотизм пропагандой. Но если отбросить пафос и пристальнее взглянуть на обыкновенного российского человека, то его печаль, растерянность и беспокойство покажутся универсальным мерилом общечеловеческого. Так, например, пробирает до самых костей печаль в глазах матери погибшего в Чечне парня из «Святых воинов», сравнимая по глубине с печалью чеченки из «Моего дорогого Муслима», потерявшей на войне почти всю свою семью.

Маленький человек всегда интересен, забавен и трогателен. В том числе, конечно, и в России. Он и есть соль земли русской. Недаром ему до сих пор посвящаются фильмы. Один из них — «Электричка» польского режиссера Мачека Куске — тонкое, полное юмора и милосердия наблюдение за пассажирами подмосковной электрички. Обычные пассажиры, будто бы выключенные из большой истории, но интересные уже тем, как их увидела камера. Эта зарисовка позволяет подумать о том, что есть еще одно беспроигрышное мерило общечеловеческого — универсальность будней. Через эту универсальность различные народы находят общий язык. Как нашел его автор «Электрички», снятой в рамках большого проекта «Россия — Польша. Новый взгляд».

Не зная о «правиле Тютчева», режиссеры-иностранцы со своей европейской рациональностью упорно пытаются понять Россию умом. И нередко им это удается. В итоге получается отнюдь не «клюква», обычно свойственная западным фильмам на российскую тематику, а серьезное и правдивое высказывание. И важнее всего в нем общечеловеческие критерии оценки — гуманизм и толерантность.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

M E D I A

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР ДУЛЕРАЙН — ДМИТРИЙ ТРОИЦКИЙ

Два бюджета — на маркетинг

Даниил Дондурей. Есть несколько тем, которые я хочу обсудить именно с вами, потому что к ним люди, работающие в кино, еще не готовы. И дело здесь не в том, что они отстают от реальных процессов и не могут их объяснить: многие процессы в кинобизнесе, в кинематографе существуют в непроявленном виде, поскольку имеют неоднозначную природу. Хотя проблем много: у нас сейчас снимается почти 140 картин, но в прокат выходит только 60, а в сотню коммерчески значимых (правда, на первые места) в 2005 году попало только 7 российских лент. Это значит, что остальные в реальном кинопространстве практически не присутствовали.

Дмитрий Троицкий. Они, видимо, оказались погребены под ощущением успеха.

Д.Дондурей. Именно. Многие испытывают эйфорию: и фильмов выходит немало, и денег направляется в кино достаточно, да и сборы от проката отечественных картин вполне приемлемые — 27—30 процентов от общих сборов, но встречается со зрителями только каждый десятый фильм.

Д.Троицкий. А что удивляться? На телевидении тоже выходит много передач, но только несколько имеют высокий рейтинг, у остальных он средний.

Д.Дондурей. Но на телевидении выработана универсальная (если ее можно признать таковой) система оценки продукции. На Московском кинофестивале мы проводим дискуссию об опасностях, связанных с бокс-офисом, с рейтингом. Эти показатели выполняют множество иллюзорных функций, которые они не должны выполнять, в частности, оценивать художественное качество продукта.

Д.Троицкий. Разве рейтинг измеряет не то же самое, что и бокс-офис?

Д.Дондурей. Не совсем. Рейтинг более универсальный инструмент, он еще и как бы двукрылый. Я замечаю, что мои коллеги теряют важнейший профессиональный критерий и часто говорят: «В этом фильме — или сериале — ничего не получилось: рейтинг низкий». Как не получилось? Почему? Ведь есть, кроме рейтинга, масса других критериев — содержательных.

Александр Дулерайн. Что вы имеете в виду под понятием «двукрылый»?

Д.Дондурей. Так называемую «долю» — количество зрителей от смотрящих телевизор в это время.

А.Дулерайн. Скажу, в чем отличие. Рейтинг — это процент зрителей, посмотревших фильм от числа потенциальных зрителей. А доля фильма — это процент смотревших фильм от числа всех, кто в это время смотрит телевизор.

Д.Дондурей. Как вы оцениваете произведение, которое показано в определенное время — в то самое, где рейтинг объективно имеет ограничения, скажем,

---

Дмитрий Троицкий — генеральный продюсер ТНТ.
Александр Дулерайн — заместитель генерального директора ТНТ.

ночью? Рейтинг ночью не может быть выше определенной величины, а при этом доля — колоссальная?

А.Дулерайн. Оцениваем с точки зрения чего?

Д.Дондурей. Нескольких обстоятельств. Например, удачна ли созданная вами программа среди произведений своего жанра, вида продукции. Скажем, с точки зрения телевизионного мышления, профессиональной репутации...

А.Дулерайн. Нет телевизионного мышления, есть бизнес-мышление.

Д.Дондурей. И только?

А.Дулерайн. И есть художественное мышление. Это две разные вещи. Когда вы говорите «удачно или не удачно» с точки зрения бизнеса — это, естественно, означает совершенно другое, чем с точки зрения художественных результатов. Есть еще третья точка зрения — имиджевая, которая необязательно совпадает с первой и со второй. Легче всего проект оценить с позиции бизнеса. Если вы собрали определенные показатели рейтингов, вы можете оценить ваши доходы. Дальше, соответственно, все зависит от того, за сколько вы этот продукт купили или произвели. И дело не в том, какую он собрал долю, а в разнице между суммой, за которую можно продать полученные рейтинги, и стоимостью производства. Успешность же с точки зрения художественной — категория субъективная и зависит от системы экспертизы.

Д.Дондурей. Но речь идет об экспертизе исключительно вашей референтной группы, потому что это не могут быть эксперты, которых вы, скажем, не уважаете.

Д.Троицкий. Можно ввести такую категорию, как «креативность». Мне кажется, художественное измерение имеет право быть использованным исключительно по отношению к фильмам артхауса, к произведениям, которые претендуют быть искусством. Только в этом случае мы можем говорить об эстетическом, артистическом качестве.

А.Дулерайн. А помните историю с Андреем Платоновым? Большинство экспертов того времени говорили, что его книги не представляют интереса. Лишь немногие считали иначе. Премий ему не давали, популярности у него не было. Никакие «измерительные» механизмы тогда не «работали». Но прошло время, и сегодня все убеждены, что проза Платонова — это невероятно «художественно». Но вообще-то оценки подлинного успеха и не принадлежат материальному миру, тому, в котором раздают премии.

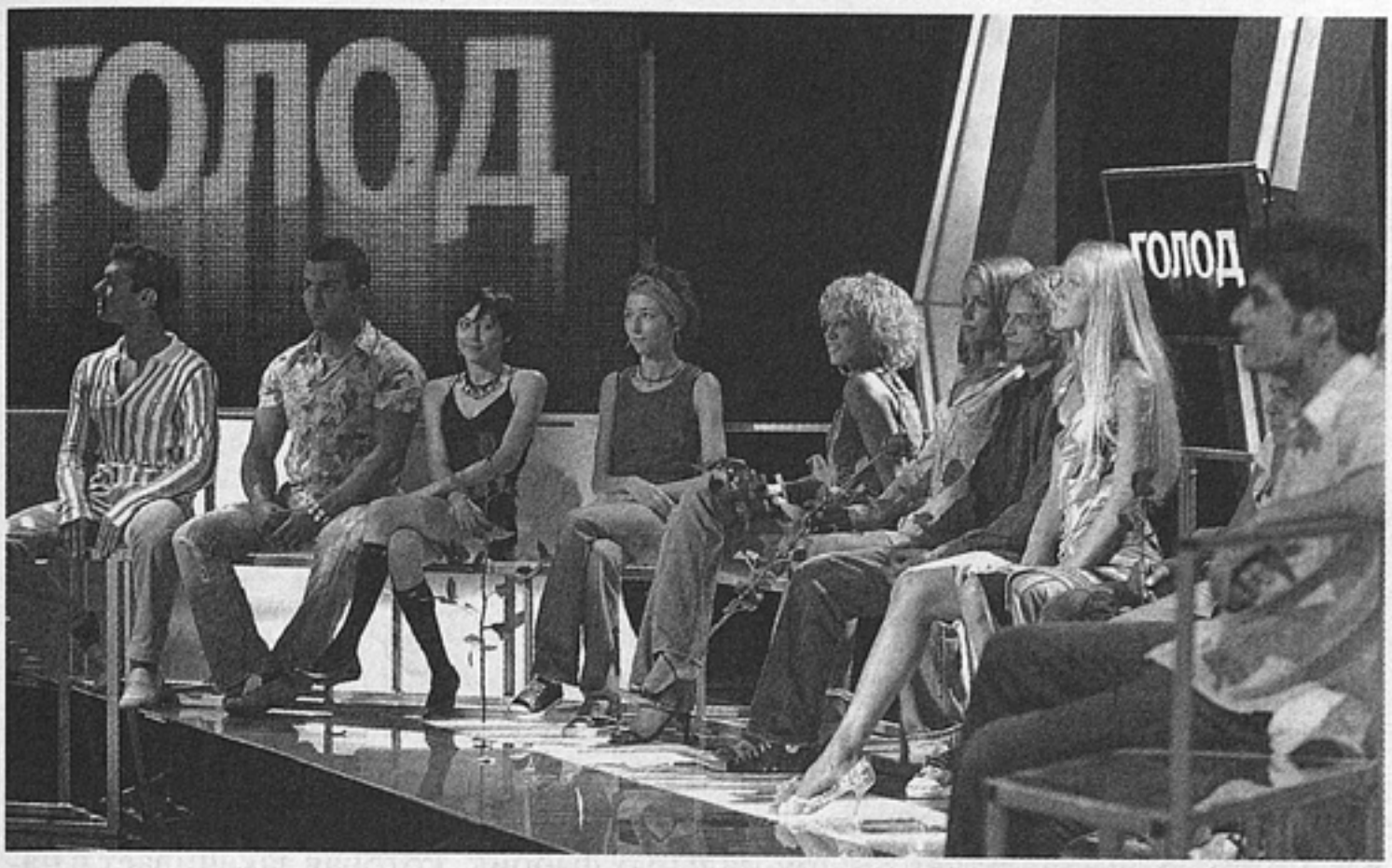
Д.Дондурей. Согласен, оценка художественной значимости, удачи, качества и т.п. принадлежит к категориям эфемерным, субъективным, символическим.

А.Дулерайн. А в то же время критерий качества — единственно объективный. В этом и заключается парадокс. Он отделяет то, что реально, бытие — от всего, что лишь изображает существование, а на самом деле, не существует. Именно художественное начало в произведении выражает то, что относится к сути, к устройству мира, к реальности.

Д.Дондурей. Подождите! Есть одна загадка у всех произведений творческой мысли. Они проходят испытание с помощью важного механизма — особой, присущей каждому виду искусства селекции временем. Одни произведения по каким-то причинам помнятся, переходят за рубеж в два года, в десять, в пятьдесят лет, а другие не выдерживают этой проверки. В момент создания они собирают кассу, имеют массу положительных рецензий, но это ничего не значит. Они не выдерживают невидимых, довольно эфемерных испытаний.

А.Дулерайн. Но испытание временем не выдерживают многие. Вот великих шумерских художников мы сейчас уже не знаем, так же как и многих других. Пройдет две сотни лет и то, что мы с вами сегодня с волнением обсуждаем, забудется.

Д.Дондурей. Не совсем так. Не все исчезнет. Сегодня вечером состоится премьера «Антигоны» в Театре на Таганке у Любимова, значит, великая греческая трагедия и ее автор живы. Две с половиной тысячи лет тоже достаточный срок. Мне как социологу культуры интересна проблема репутации. Сейчас многие телевизионные руководители — Эрнст, Акопов, Добродеев, Файфман — стали говорить, что хотя «коммерция» вовсе не бранное слово,



«Голод»

для них сегодня очень важно делать репутационный продукт. «Репутационный» — это что? Это специфический критерий? Внехудожественный?

Д.Троицкий. Это имидж.

Д.Дондурей. Значит, возникают какие-то особые закрытые социальные группы, которые для каждого руководителя канала репрезентируют общественную оценку. У Эрнста — своя группа, у Роднянского или Добродеева — своя.

А.Дулерайн. Еще одна сторона репутационной составляющей — репутация с точки зрения рекламодателя. Например, для рекламного ролика про гречневую кашу очень важно, в какой программе и рядом с какими роликами он будет показан. Это тоже имиджевая составляющая.

Д.Дондурей. Нет, вы затрагиваете другую, хотя и невероятно важную тему — контекст. Есть еще большой контекст, который задает критерии и опознавательные знаки прочтения содержания, конкурентные смыслы и т.д. Репутация всегда связана и активно взаимодействует с контекстом. Я думаю, что в ближайшем будущем, наряду с критиками-интерпретаторами появятся новые специалисты — своего рода поводыри, гиды по контекстам. Те, кто будет объяснять режиссерам, продюсерам, что они сделали, а зрителям — что они увидели на экране. Уже сегодня есть большое количество людей, которые не понимают, что они видели. Есть и продюсеры, не осознающие, куда они забрели. Такое впечатление, что возвращается эра кооперативного кино — помните начало 90-х? Отсюда бессмысленность, отсутствие правильных моделей и представлений о жизни и у художников — сценаристов и режиссеров. Деньги есть, профессия вроде тоже, насмотренность есть, а сказать — нечего!

Д.Троицкий. И все же есть потребительский взгляд на вещи и есть профессиональный. Такие оценки, как «авторское», «репутационное» кино, выработаны профессиональным сообществом. И определяют его отношение к фильму или телепрограмме. Формулу оценки продукта потребителем верно выразил один серьезный человек: «Талантливо, потому что трогает за душу». «Трогает — не трогает», «смешно — не смешно», «веселый — не веселый» — это и есть пусть очень простые, даже примитивные, но вечные критерии, определяемые законами восприятия.

Д.Дондурей. Восприятия массовой культуры...

Д.Троицкий. Но люди никогда не будут едины в отношении любых произведений. Нет ни одного фильма, ни одной программы, которая будет иметь стопроцентный бокс-офис. А оценки профессионалов принадлежат исключительно тому времени, в котором они живут.

А.Дулерайн. Есть такой принцип — «бешеное зеркало». Вся система медиа — это такое «очумевшее зеркало». Медиа — это и есть общество, оно равно ему,

в чем-то берет его по верхам, в чем-то по низам, а в середине — «гречка»... И все это направлено на вас, зрителя. Так или иначе зритель и то, что он смотрит, — единая система, находящаяся в динамическом равновесии. Какой народ, какая страна — такое и телевидение.

Д.Дондурей. Я с вами не согласен. Практически у всех, кто занят телевидением, существует эта универсальная, все объясняющая установка: «телевидение есть зеркало». Но способность отражать — это его функция. После большой медийной революции 90-х годов, когда все люди перешли из «первой» и «второй» сразу в «третью» реальность (первая — эмпирическая, вторая — придуманная авторами, а третья — телевизионная, которая совместила в себе первые две), ни один зритель не понимает, что на ТНТ или других телеканалах есть редакторы, режиссеры, продюсеры, которые занимаются абсолютно всем — от «повестки дня» до стиля, пиара, управления восприятием зрителей.

А.Дулерайн. Так я об этом и говорю. Эти люди — продюсеры, редакторы и все остальные, которые кроят и шьют телематерию, — они и есть народ. Именно в этом смысле — «зеркало», а вовсе не потому, что там что-то отражается. Ведь работники телевидения не инопланетяне.

Д.Дондурей. Я говорю о другом — о фабрике производства смыслов. Вот вы работаете на одной из таких национальных фабрик, которая закачивает в народ представления о жизни. Это четко видно на разных примерах. Скажем, в июле 2003 года люди более или менее нормально относились к олигархам (обычные 30—35 процентов не любящих богатых), в ноябре того же года, перед выборами, уже 73 процента наших соотечественников люто ненавидели крупный бизнес. Телевидение очень эффективно над этим поработало: негатив про «новых русских» вставлялся в любую «повестку дня», появилась масса сериалов и специальных программ об их моральном уродстве на метровых каналах. Подыграла в этом и всегда левая пресса. Или другой пример. Помните принятие закона «О неправительственных организациях»? Ну, вы знаете эту историю с ФСБ. Камень какой-то нашли, который передавал шпионские данные, а сотрудник английского посольства финансировал российские неправительственные организации. И впечатлительные зрители — население нашей страны — через две недели уже были абсолютно уверены, что за нашими неправительственными организациями нужен строгий присмотр, что там засели чуть ли не потенциальные «враги народа». Это я говорю о грубых политических воздействиях. А есть масса других, более тонких.

Конечно, вы правы, телевизионщики — это тот же самый народ. Но он искусно подталкивается в сторону кому-то нужных взглядов, идей и представлений. Вот мы смотрим фильм Клуни «Спокойной ночи и удачи» про события 1953 года, связанные с «охотой на ведьм» под руководством сенатора Маккарти. Речь в нем идет про телевизионную программу, авторы которой решили выступить против самого влиятельного человека того времени в США, председателя Комиссии по антиамериканской деятельности. Отважные телевизионщики, в сущности, таким образом остановили «маккартизм» и тем самым спасли Америку. Уже потом им давали Пулицеровскую премию, но сначала требовались и мужество, и талант. Я к чему это говорю? К тому, что телевидение сегодня — это очень серьезный инструмент. Очень могущественное средство воздействия на общество. И пока у нас нет семидесяти каналов, оно форматирует людей как угодно. Особенно в России, где у них и так все плывет в головах.

Д.Троицкий. Так устроено общество. Все пьют воду. Ее кто-то производит. Все едят хлеб — его кто-то печет. Все смотрят телевидение — его кто-то делает. Общество делегирует каким-то группам людей разные функции. Функция развлекать делегирована, допустим, нам.

Д.Дондурей. Почему развлекательное телевидение так успешно сегодня развивается? ТНТ, мне кажется, успешный канал, и это связано, кроме всего прочего, с вашим умением работать с пиаром. Некоторые считают, что сначала продукт создается, а потом уж продвигается, рекламируется, получает различ-

«Кандидат»

ные обличья, интерпретации. Мне кажется, что одно из последних проявлений пиара — то, что он стал элементом самого содержания, находится внутри самого продукта, являясь его неотъемлемой частью. Нельзя рассматривать «Дом-2» без всего того, что вокруг него существует, без того, что вы придумали в связи с его продвижением, то есть без его стилистики, разного рода игр, примочек, оболочек, оберток.

А.Дулерайн. Я бы уточнил, то, что вы называете пиаром, на самом деле — маркетинг, включающий в себя всю систему продвижения: пиар, рекламу, другие формы воздействия на потребителей. Маркетинг, мне кажется, сейчас важная и неотъемлемая часть продукта.

Если говорить о кино, то я представляю себе две основные модели маркетинга.

Вариант первый. Приходит режиссер к товарищу и говорит: «Я хочу снять мелодраму про любовь, например, Белоснежки и гнома». Товарищ ему отвечает: «Отлично, вот тебе пять миллионов долларов!» Маркетинг такого фильма начинается, уже когда фильм в своих основных характеристиках готов. Здесь первично желание автора снять фильм, а не желание продюсера заработать деньги. Это совершенно не значит, что денег они в результате не заработают. Часто самые коммерчески успешные фильмы именно авторские — от «Звездных войн» до «Кинг Конга». За множеством фильмов, которые фундаментально выигрывают в прокате, стоит изначально авторский импульс.

В чем заключается второй подход? Есть продюсер, который говорит: «Я хочу делать фильмы, которые будут смотреть миллионы». Вот здесь уже работает маркетинговая стратегия. С самого начала. Дальше, опираясь на нее, продюсер ищет или заказывает сценарий, находит режиссера, проводит исследования аудитории, чтобы понять, будут миллионы смотреть то, что он собирается делать, или нет. Так же как с авторским кино, фильм может и выиграть, и проиграть, но в основе здесь — маркетинг.

В обеих моделях маркетинг важен — но определяет судьбу фильма все равно что-то другое... А маркетинг — это необходимая составляющая, но недостаточная.

Сейчас в российском кино создается система продвижения фильмов. Сама идея, что на маркетинг картины имеет смысл тратить суммы, сравнимые с ее бюджетом, невероятно плодотворна для развития кино. Возникающая сегодня мифология — согласно ей наша киноиндустрия является необычайно доходной — сама по себе маркетинговая кампания российского кинематографа, прекрасная и полезная.

Д.Дондурей. Да. Это полезно само по себе.

А.Дулерайн. Количество денег, которые тратятся на маркетинг фильма, в какой-то момент уже меняет сам фильм. В этом есть нормальный, хотя и мистический, парадокс. Потратьте 10 процентов бюджета на маркетинг — и вы просто сообщите зрителям: на экраны выходит такой-то фильм. Потратьте 100 процентов бюджета на маркетинг — и сам фильм изменится волшебным образом. Он станет событием. Он получит дополнительную притягательность. Но часто в это тяжело поверить продюсерам.

Д.Дондурей. Продюсеры морально не готовы тратить много.

Д.Троицкий. А надо тратить еще 100 процентов.

Д.Дондурей. Мне кажется, «Ночной» и «Дневной Дозор» — где-то пятьдесят на пятьдесят.

А.Дулерайн. Это пример правильного отношения — посмотрите на результат. Я понимаю продюсеров, можно тратить деньги, когда есть система трат. Это то же самое, что ипотека: если есть развитая система ипотеки, безопасная, защищенная специалистами, тогда вы спокойно доверите свои деньги, спокойно возьмете кредит. Так же и в кино: должна быть система, которая занимается маркетингом и убедительно это делает, профессионально, основываясь не на ощущениях отдельных специалистов, а на обоснованной и развитой стратегии. Да, это вам будет стоить еще один бюджет фильма.

Д.Дондурей. По-вашему, Россия готова к этому?

Д.Троицкий. Россия-то готова. Я не уверен, что построено необходимое количество кинотеатров. И стоимость рекламных носителей гораздо больше, чем бюджеты некоторых фильмов. Поэтому позволить себе щедрую наружную рекламу в стране чаще всего удается только при поддержке одного из центральных телеканалов.

А.Дулерайн. Следующий вопрос, встающий перед продюсером, — медиапланирование. Как потратить маркетинговый бюджет? Сколько на наружную рекламу? Сколько на радио? Сколько на газеты, буклеты, журналы? Отдельная проблема — креатив. Какой выбрать слоган? Что должно быть на плакате? Какие кадры показать в трайлере? От ответов на эти вопросы во многом зависит эффективность вложений в маркетинговую кампанию. Но специалистов, умеющих комплексно — от медиапланирования до креатива — такие кампании проводить, в России практически нет. Сейчас, как правило, этим занимаются соответствующие службы телеканалов, что естественно.

Д.Троицкий. Уже сегодня есть примеры очень ярких, удачных рекламных кампаний. Думаю, нет смысла их называть — все мы видим рекламу на улицах.

А.Дулерайн. Это вообще очень сложный вопрос — как оценить креатив рекламной кампании. Здесь все определяют критерии. Что делает продюсер, если нет критериев? Он не тратит большие деньги на продвижение картины.

Д.Дондурей. Чем же он — в отсутствие критериев — руководствуется?

А.Дулерайн. Своим анализом, собственным нюхом, интуицией. За интуицию не платят. Хотя решает все равно интуиция человека, который в итоге принимает решение. Но не все продюсеры готовы действовать, не имея страховки в виде развитой системы тестирования фокус-групп, изучения зрительских запросов и предпочтений. Сейчас в России есть довольно развитая система исследований телевизионной аудитории. В киноиндустрии эта система только создается. Продюсер, тратя миллионы на рекламу, не должен руководствоваться прежде всего и исключительно своей интуицией. Правильная маркетинговая система, опирающаяся на результаты исследований аудитории, должна его страховать, укреплять в нем надежду.

Д.Дондурей. Она возникнет, когда у нас будет три тысячи экранов.

А.Дулерайн. Ну как? Вот я занял у некоего Василия Петровича три миллиона долларов на рекламную кампанию. Говорю ему: «Мы придумали гениальный слоган: «Это не радио — это кино». Он в ответ: «Почему ты считаешь, что он гениальный?» «Да я так чувствую». Беру у него миллионы и трачу на рекламные щиты. Другая ситуация: «Василий Петрович, вот результаты тестиро-

«Офис»

вания нашей фокус-группы, они показывают, что 90 процентов аудитории в восторге от этой фразы, откликаются на нее. Тестируемые хотят все бросить и идти в кино». В этом случае Василий Петрович потратит и пять миллионов. В обоих случаях умный продюсер будет все проверять своей интуицией, что бы ему ни говорили фокус-группы. Но у него будет необходимая ему, в том числе и психологическая, страховка. Сейчас нет правил игры.

Д.Дондурей. На нашем рынке их пока не введешь.

А.Дулерайн. Только массированные многомиллионные маркетинговые кампании могут обеспечить кассовые сборы. Ведь существует жестокая конкуренция в борьбе за зрителя. Посмотрите: если вы производите газированную воду, вам же не придет в голову, что достаточно произвести вкусный напиток и все его будут покупать, забыв о кока-коле. То же и с отечественными фильмами в контексте мирового кино.

Д.Дондурей. У нас обнаружились семь фильмов топ-двадцатки за прошлый год: «Дозоры», «Турецкий гамбит», «9 рота», «Статский советник», «Бой с тенью», «Бумер-2». Две голливудские компании сейчас приходят на наш рынок, вы знаете, — «Дисней» и «Сони».

А.Дулерайн. Они пришли потому, что суммы, которые они собирают, стали велики. Сейчас миллионы долларов, которые они тратят в мире, на Россию проливаются опосредованно. Здесь идет та же реклама, но русифицированная. Уже через секунду для России будут делать оригинальную рекламу американских фильмов — это имеет смысл. Кроме того, американцам интересно производить для русского рынка фильмы на русском языке, но исходя из очень жесткой продюсерской логики. И все это в конечном счете приведет к дальнейшему развитию нашей киноиндустрии. Но будет очень жаль, если в России будет воспроизведена американская система проката.

Д.Дондурей. А есть у вас какие-то примеры, как от начала до конца производства телепродукта действует чисто маркетинговое мышление, такой внехудожественный подход?

А.Дулерайн. ТНТ создал ряд уникальных проектов, предлагая только то, чего нет у других. Это маркетинговый подход: делать то, что не делают другие, и делать это качественно. Для ТНТ такой маркетинговой нишей стал жанр реалити. Маркетинг определяет направление, но то, что происходит при движении в этом направлении, всегда непредсказуемо. Например, «Дом-2». Да, маркетинг очень важен. Но секрет успеха «Дома-2» — в самом шоу. Хотя можно подробно рассказывать и о принципах продвижения «Дома», потому что есть масса уникальных вещей, нами придуманных.

Д.Дондурей. А количественно креатив, который вкладывается в продвижение, как-то сопоставим с усилиями, вложенными в сам проект? Драматургия работы с потенциальным зрителем, борьбы за публику?
А.Дулерайн. Все взаимосвязано. Одна работа есть часть другой, и наоборот.
Д.Дондурей. А есть у вас еще какие-то проекты, которые исходят не из авторской идеи типа: «Я хочу Белоснежку и гнома поженить», а именно из изученной рыночной стратегии?
Д.Троицкий. Вся наша деятельность из этого исходит.
А.Дулерайн. Это же фундаментальный принцип для ТНТ. Но дальше то, что вы производите, становится частью общественной жизни. Появляется социальная ответственность, определенная миссия. Это уже выходит за рамки маркетинга.
Д.Дондурей. Об этом генеральный директор ТНТ Роман Петренко рассказывал на Комиссии по конфликтным ситуациям в СМИ.
А.Дулерайн. В реалити-шоу ТНТ предлагает зрителям определенные ролевые модели, дает возможность лучше понять — или определить — себя через другого. Через уподобление или, наоборот, через неприятие. Начиная от бизнес-шоу «Кандидат» или «Капитал» и кончая «Домом-2».
Д.Дондурей. Вы на самом деле делаете обучающие программы...
Д.Троицкий. Социальные тренажеры.
Д.Дондурей. А вам не кажется, что вы мало работаете с телевизионными критиками? Нужно им рассказать, растолковать, что у вас специальная социальная миссия. Вы не работаете с лидерами общественного мнения...
Д.Троицкий. Здесь действительно существует инерция. Общество достаточно консервативно. Мы сейчас делаем программу «Капитал». Если задуматься, это беспрецедентный проект. Берем пять реальных мультимиллионеров, очень богатых людей. В программе участвуют очень крупные компании с оборотами в сотни миллионов долларов. Цель нашего телепроекта — инвестиции в малый и средний бизнес. Мы приглашаем людей, которые рассказывают о своих проектах. Проекты выносятся на обсуждение, и в результате кто-то получит реальную поддержку. Формат напоминает своего рода кредитный комитет, куда приходят предприниматели с самыми разными идеями. Кто-то попросил льва купить для цирка, кто-то махолет изобрел. Программа абсолютно серьезная, в ней есть настоящий драматизм — один плачет, другой с жаром доказывает свою правоту...
Д.Дондурей. Не понарошку?
Д.Троицкий. Все по-настоящему. Настоящая борьба идет на экране. Скажем, кто-то принес новую концепцию секс-шопа, где покупатели не просят показать им тот или иной товар, а все устроено по принципу магазина самообслуживания. Все выставлено, сам ходишь, смотришь, выбираешь. Наши участники-капиталисты возмутились: «Ой, нет! Не будем рассматривать этот проект, это грязь, уходите!» Потом объясняют: «Мы же, в принципе, не против секс-шопа, но, понимаете, с образом бизнесмена это как-то не вяжется. Давайте сделаем нормальную передачу, приличную, не такую, как «Дом-2», — это, извините, бардак». Все, что так или иначе связано с сексом, даже олигархам представляется неприличным. Но это же ханжество. С одной стороны, секс — это жизнь. Людям же нравится смотреть про отношения полов. А с другой — начинается: «прилично — не прилично», «а можно ли это смотреть с детьми?» Словом, возникает жуткая канитель.
А.Дулерайн. Судя по реакции на «Дом-2», российское общество страшно закомплексовано. В этом смысле «Дом-2» необходим, потому что пытается лечить людей, избавляя их от комплексов.
Д.Дондурей. Да, но вот чего вы не делаете: вы не выступаете, в отличие от врачей, с разъяснением своих замыслов и поступков.
А.Дулерайн. Почему? Мы стараемся это делать. Но зрителей трудно переубедить. Вспомните, например, историю с Rolling Stones. Сколько возмущения в обществе вызывала эта группа. Говорили, что это отвратительно: Джаггер прыгает, делает неприличные жесты тазом. Ну как это смотреть с детьми?
Д.Дондурей. Я имею в виду другое: разъяснение, интерпретация, коммента-

«Большой брат»

рий к собственным программам — очень важный элемент борьбы с устойчивыми моральными стереотипами.

А.Дулерайн. Согласен.

Д.Троицкий. Я по-другому думаю. Непонимание — это неотъемлемая часть, обратная сторона успешности проекта. Тут работают такие категории восприятия, как противостояние и отторжение.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что отсутствие полной ясности подстегивает зрительский интерес?

Д.Троицкий. Если все объяснить и убрать запретное, полемическое, неприятное, то потеряется острота.

А.Дулерайн. Абсолютно верно. Можно объяснять до бесконечности, и это ничего не изменит. Напряжение, непонимание существуют не только в наших головах. Они существуют в самом обществе.

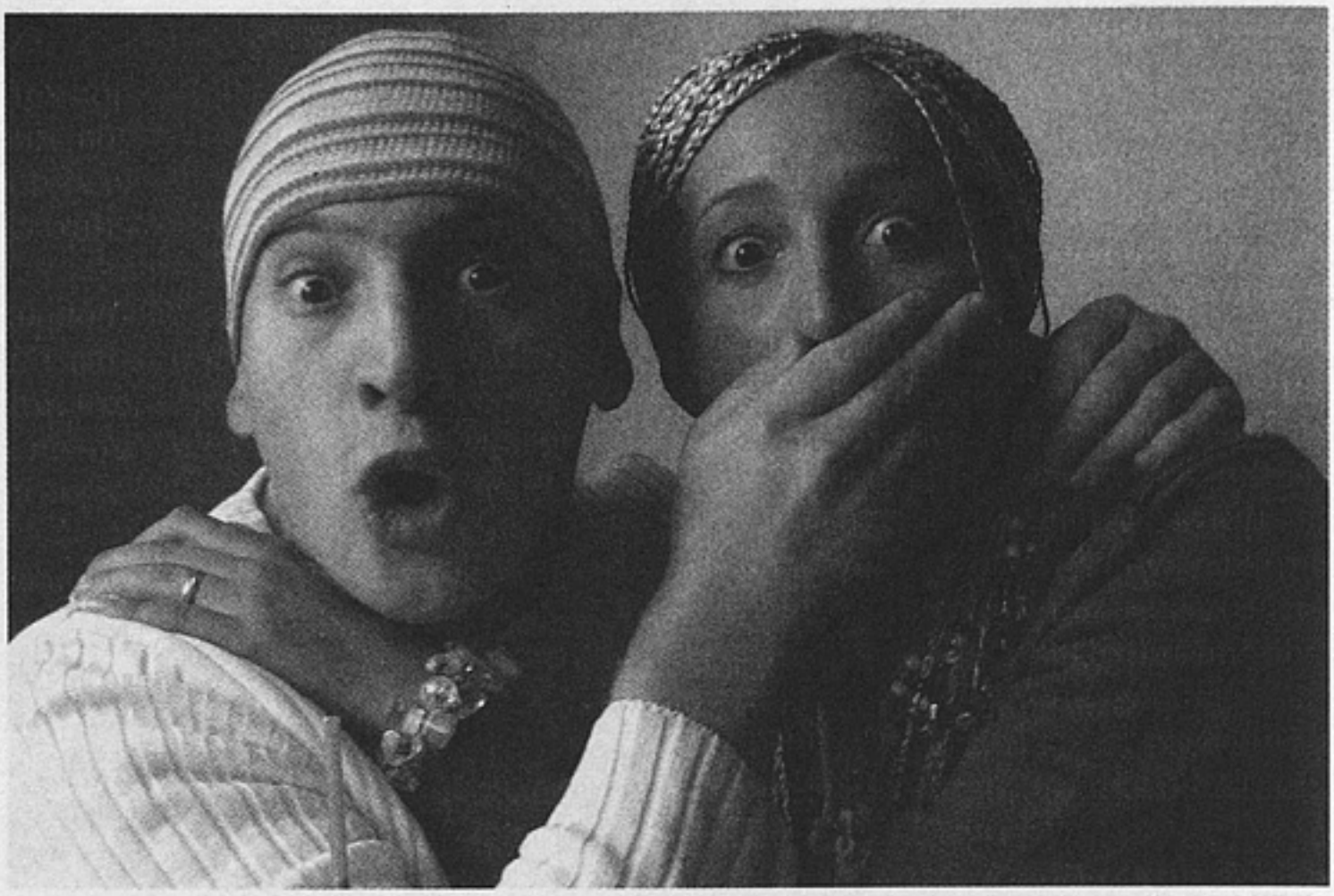
Д.Дондурей. Надо все равно объяснить зрителям и коллегам, что вы делаете и зачем. Вы же упаковываете неизвестное, вы его структурируете, рубрицируете, тиражируете...

А.Дулерайн. Да. И через некоторое время те объяснения, которые мы даем, будут восприняты. И сейчас мы всё объясняем, но люди часто не хотят слушать, они говорят: «И так все понятно».

Д.Троицкий. Понимаете, в чем проблема? Идеология наших брендов, видимо, не всегда может обрести точные формулировки. Она не доходит в академической форме. Когда Саша Дулерайн на полном серьезе начинает рассказывать, как полезна программа «Дома-2», у меня как у слушателя все равно возникает какой-то диссонанс с моим миропониманием. Ну как объяснить полезность, скажем, рок-н-ролла?

Д.Дондурей. И все-таки... К примеру, Ирина Петровская прошла большой путь — и он показателен для нашей телекритики. Мы с ней и Ксенией Лариной долго беседовали в одной передаче на «Эхе Москвы». Она сказала, что ей не нравятся программы вроде «Дома», и она не уверена, что смотреть их полезно ее семнадцатилетней дочери. С таких оценок она начинала. А потом, после детальных обсуждений, Петровская выступала на Комиссии по жалобам на СМИ в поддержку «Дома-2». Это произошло потому, что она, телевизионный критик, получила какое-то количество внятных аргументов своих оппонентов и к ним пристроилась. Освоила, социализировала их.

Д.Троицкий. Потому что Ирина Петровская — это критик, которая умеет размышлять и обладает профессиональной чуткостью. Мне лично всегда интересны ее рецензии, даже острокритические.



«Дом-2»

Д.Дондурей. Телеобозреватель — настоящий поводырь, он ведет за собой миллионы читателей, а значит, и потенциальных зрителей.

Д.Троицкий. У нас все самые удачные проекты связаны с пограничьем: «можно — нельзя». Недавно прочитал дискуссию про «Комеди Клаб» в «Комсомолке». Один критик говорит: «Что же они там ругаются», а другой отвечает: «Я могу им простить то, что они ругаются, за то, что они умные. Пусть Галыгин говорит «сука», потому что он гений».

Д.Дондурей. Это проблема этической и конвенциальной допустимости.

Д.Троицкий. Русский язык чрезвычайно богат, а его социально нелегитимная часть — язык повседневного общения миллионов людей. Хотя я не хотел бы слышать мат с экрана телевизора и допускаю его право на существование только в редких исключениях, когда он нужен для придания дополнительной подлинности герою или персонажу.

Д.Дондурей. Речь идет о массовых общенациональных коммуникациях, здесь правомерен государственный контроль. У нас ведь общественного нет. Это живой процесс — то, что вы можете говорить и делать сегодня, вы не могли бы и помыслить сделать десять лет назад. Но давайте вернемся к маркетингу вообще и на канале ТНТ в частности.

Д.Троицкий. Маркетинг — это глобальная наука, особый подход к делу, система разного рода зеркал. Если говорить о маркетинге на российском телевидении, то Александр Дулерайн — один из его основоположников. Тот, кто раньше других начал у нас этим заниматься, делал проморолики по классическому, в американском понимании, образцу.

Д.Дондурей. Ну почему? А Анатолий Максимов со своим страстным голосом...

Д.Троицкий. Первый канал, безусловно, всегда первый. Они всегда на переднем крае. Но осознанно и системно на моей памяти все началось на канале СТС, который придумали американцы и сделали по модели сети «Фокс». И Александр Дулерайн многое взял из американского опыта и творчески развил. ТНТ — проект совершенно другого маркетингового типа. Но он тоже построен на продвинутом применении идей маркетинга. В работе ТНТ действительно очень много «ноу-хау», принципиально новых вещей, которые мало где еще делаются. Это напрямую связано с программированием и во многом определяет подход к бренду канала.

Д.Дондурей. А когда создавалась эта стилевая, маркетинговая стратегия и как складывалась в единое целое? Идеи откуда-то заимствовались? Или это было ваше креативное «ноу-хау»? Вы отличаетесь от всех остальных по

программированию, верстке, стилистике канала, по пиар-кампаниям, атмосфере — практически по всем параметрам.

А.Дулерайн. Фундаментальный маркетинговый принцип в вольном переводе на русский звучит примерно так: «Отличайся (от конкурентов) или умри (проиграй в конкурентной борьбе)». Один американец говорил мне так: «Сначала телевидением управляют те, кто его доставляет, то есть технологи. Потом те, кто производит контент. И наконец третья стадия — телевидением управляет тот, кто его продает». Роман Петренко — первый в России телевизионный менеджер, который посмотрел на телевидение как на бизнес.

А в результате у нас есть и профит, и признание коллег. В этом году мы получили огромное количество международных наград: 9 премий Promax/BDA в Нью-Йорке (три золотые награды, пять серебряных и одну бронзовую), золото на Promax/BDA European Awards–2006 и золото на Promax UK. А надо сказать, что международная премия Promax/BDA World — самая престижная награда в области телепромоушна, сравнимая с премией «Оскар» в киноискусстве. Причем, что особенно важно, на Promax оценивается не только качество дизайна или идеи, но и то, насколько эффективно дизайн «продает» программу или канал зрителям. Серия наград на фестивалях в Англии, в Европе — и теперь на «мировом чемпионате» — это знак качества ТНТ.

Д.Дондурей. А как у вас осуществляется селекция при программировании, когда вы говорите: «Это не наше, мы этим не будем заниматься. Идеи интересные, но пусть они осуществлятся на другом канале»?

А.Дулерайн. Да, такая ситуация — постоянна.

Д.Дондурей. Идет отсев: «свое — чужое» — не наш бренд, чужая политика, другой тип программирования... Так?

А.Дулерайн. Именно.

Д.Дондурей. Кстати, я хочу спросить у вас: «Офис» и «Кандидат» — это принципиально разные проекты?

А.Дулерайн. Абсолютно разные. В «Офисе» — участники, которые пытаются создать свой бизнес...

Д.Троицкий. А «Кандидат» — это реальная история о том, как крупный бизнесмен ищет сотрудника. В «Офисе» участники находятся в более условной ситуации.

Д.Дондурей. «Офис» ближе к традициям ТНТ?

А.Дулерайн. Нет. И то и другое принадлежит концепции ТНТ, идеально в нее вписывается. «Такси» тоже своего рода реалити-шоу. Но совершенно другого типа, чем «Офис» или «Капитал».

Д.Троицкий. Это и есть ТНТ: прямая связь с реальностью. Взять, к примеру, «Сашу и Машу». По жанру это не реалити, но формат придуман так, что он симулирует этот жанр.

Д.Дондурей. Может, мы назовем наш разговор «Механизм симуляции реальности»?!

Д.Троицкий. Люди действительно думают, что Саша и Маша — это пара. Все снято одним кадром, и язык такой, как будто это реалити. Поэтому интересно, как формат «Саша и Маша» повлиял на формирование уклада жизни нашего среднего класса. А ведь это адаптация канадского и французского сериалов. Многие реальные сюжеты, которые были у них позаимствованы, казалось бы, не вписывались в жизнь наших людей, но за годы, пока сериал шел, и мы в России реально стали так жить. Наши проблемы и проблемы жителей западных стран теперь во многом совпадают.

Д.Дондурей. Идет процесс многомерной адаптации — ценностной, поведенческой. А у вас были какие-то неудачи? Расскажите про ошибки: что вы не угадали, что вы интуитивно не почувствовали?

Д.Троицкий. Конечно, ошибки были. Надо чувствовать время и не стоять на месте. Нужно все время развиваться, а это нелегко. Большой хит — большое испытание. Потому что сделать сразу после него еще один очень непросто. Хочется клонировать форму, в то время как надо развивать содержание, поднимая его на следующий уровень. Но без ошибок не бывает развития.

П У Б Л И К А Ц И И

«Смерть коммивояжера», режиссер Лукино Висконти

МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ

Я помню, да, я помню

Одесса, 1987.
Мы стоим наверху самой легендарной лестницы в истории кино — той самой, из «Броненосца «Потемкин». Марчелло Мастроянни приехал сюда вместе с Никитой Михалковым на презентацию фильма «Очи черные» для участия в фестивале, название которого я уже не помню[1]. Фестиваль открывают на большой площади, как раз там, где начинается лестница, спускающаяся в Одесский порт. Мы явились рановато: у лестницы выступает только группа жонглеров, народу мало. Краски яркие, атмосфера взволнованного ожидания. У меня в руках кинокамера, и я снимаю первые кадры, которые должны стать прологом к «портрету» Марчелло Мастроянни. Вдруг происходит что-то непонятное: площадь и лестница заполняются толпой, тысячи людей собираются за несколько минут, нас теснят, начинается давка. В этой толкотне меня охватывает паника, я теряю камеру и убегаю в отель.

Жалко. Мне так хотелось начать фильм о Марчелло в Одессе — в месте, которое великолепно сочетало в себе две страсти его жизни: неутолимую тягу к путешествиям, к открытию всего нового и его огромную любовь к своей профессии, к большому кинематографу.

После несостоявшегося старта в Одессе от намерения снять кинопортрет Марчелло пришлось отказаться. Время шло, делались какие-то попытки, но ничего конкретного не получалось. Между тем из разных стран мира продолжали поступать предложения, но Марчелло решительно их отметал.

И вот в июле прошлого года (1994), в Париже, мы с ним вместе посмотрели на кассете прекрасный «Портрет Орсона Уэллса». Спустя несколько дней Марчелло сказал мне, что не прочь осуществить план, который мы откладывали лет десять. Поскольку он собирался в Португалию, где ему предстояло работать в картине ди Оливейры «Путешествие в начало мира», мы решили снять там свою маленькую ленту. Заботясь о том, чтобы не мешать ди Оливейре, Марчелло поставил одно условие: наша группа должна быть очень небольшой. Я сразу же согласилась, но оговорила свое условие: снимать буду на 35-*мм* пленку. Мастроянни принадлежит большому кинематографу, и нельзя снимать его телекамерой. Марчелло пригласил Пеппино Ротунно — не только друга, но и выдающегося оператора. Мы быстренько организовали экспедицию в Португалию. Весь наш коллектив состоял из шести человек...

Фрагменты. Публикуется по: M a s t r o i a n n i Marcello. Mi ricordo, sì, io mi ricordo. Milano, Baldini & Castoldi s.r.l., 1997.

[1] «Одесская альтернатива». — *Прим. ред.*

Марчелло нравилась сама мысль снимать «Автопортрет» в Португалии, среди гор, в одном из тех немыслимых мест, «с которыми позволяет тебе познакомиться только кинематограф» и «до которого не доберется ни одно туристическое агентство». А больше всего ему нравилась идея делать этот фильм, снимаясь параллельно в другой картине. Эта ситуация позволила бы нам придать большее правдоподобие рассказу, ведь главной страстью жизни Марчелло было именно то, что отличало его от всех других, — профессия актера. Марчелло считал ее необыкновенной привилегией («Ты играешь, а тебе еще и платят») и никогда не уставал работать, работать, работать.

Когда меня спрашивают: «Легко ли управлять Мастроянни, быть его режиссером?», на память мне приходит остро́та Мишеля Симона, которую иногда, шутя, цитировал и сам Марчелло: «Большим актером не надо управлять, на него надо смотреть». В нашем случае это было как нельзя более точно. Взять хотя бы, к примеру, кадры, когда Мастроянни говорит о своей любви к Чехову. Вначале кажется, что он рассказывает о себе самом, а потом выясняется, что он читает монолог дяди Вани. Потом он опять переходит к своему личному опыту, украшает его короткими анекдотами, пользуется ими, чтобы лучше передать «тайное величие» чеховского мира. Затем Марчелло говорит о том, как потряс его Чехов, о том, как близки чеховские полутона его собственной природе... В общем, в этих кадрах, как и во всех других, мы видим перед камерой Мастроянни, который играет, вспоминает, размышляет, рассказывает.

Наша картина сначала называлась «М.М. — Автопортрет». Но, просмотрев всю пленку, Марчелло сказал мне: «Я помню, да, я помню»... А почему бы и нет? Мне так больше нравится. «Автопортрет» — название строгое, почти высокомерное, оно предполагает нечто линейное, упорядоченное, претендующее на почти хронологическое изложение этапов жизни. А «Я помню...» открывает широкий простор, дает бо́льшую свободу и даже позволяет пропустить какие-то важные вещи и забыть о них. Потому что память капризна, понимаешь? Капризна, как любовь».

Анна Мария Тато

Как старый слон

Я помню большое дерево мушмулы...

Помню восторг и удивление, охватившие меня при виде нью-йоркских небоскребов в закатном свете на Парк-Авеню...

Помню алюминиевую сковородку без ручки: мама жарила на ней яичницу...

Помню столярную мастерскую деда и отца. Мой дед сколачивает стул. Я помню запах дерева. Запах дерева...

Я помню немецкую военную форму. Помню выселенных людей...

Я помню Герберта Уэллса, Сименона, Рея Брэдбери...

Помню, что Феллини дал мне кличку Снапорац...

Я помню Чехова, особенно капитана Соленого из «Трех сестер»...

Я помню снег на Красной площади в Москве...

Я помню первый фильм, который я увидел в Турине: «Бен Гур» с Рамоном Наварро. Мне было шесть лет...

Я помню руки моего дяди Умберто, сильные, как клещи, руки скульптора...

Помню, как я ехал в поезде во время войны. Поезд вошел в туннель, стало совсем темно, и тут в тишине какая-то незнакомка поцеловала меня в губы...

Помню свое желание узнать, что станет с миром, что с ним будет в 2000 году, присутствовать при этом и хранить в памяти все, как хранит старый слон. Да, потому что я всегда был любопытным, таким любопытным!..

Я помню, да, я помню...

«Орест»,
режиссер
Лукино Висконти

Тоска по будущему

В подростковом возрасте страны, которых мы не знаем и о которых столько себе напридумывали, всегда кажутся прекраснее, загадочнее, а иногда даже реальнее, чем города, где мы живем. Возможно, столь сильная тяга к путешествиям навсегда связана со своего рода фантастической перспективой, превращающей далекие места в более загадочные и в то же время более реальные, чем те, что у нас перед глазами.

Пруст говорил, что самый лучший рай — рай утраченный. Фраза эта поль-

зуется заслуженной известностью. Я же позволю себе добавить, что существует, пожалуй, рай еще более привлекательный, чем рай утраченный: это рай неизведанный, места и приключения, которые мерещатся где-то вдали — не за плечами, как что-то безвозвратно потерянное и наполняющее душу ностальгией, а впереди, в будущем; к ним, как к сбывшемуся сну, возможно, еще удастся прикоснуться.

Как знать, не заключается ли притягательность путешествия именно в этом очаровании, в этой парадоксальной ностальгии по будущему, в этой силе, заставляющей нас воображать — пусть и заблуждаясь, — будто мы путешествуем и находим на незнакомой станции нечто такое, что может изменить нашу жизнь.

Не исключено, что человек, когда ему остается лишь оплакивать и любить один только утраченный рай, в действительности расстается с молодостью.

Маленькие слабости

Что касается моей неуемной тяги к бродяжничеству, то помню, как много лет назад, сразу же после «Сладкой жизни», Феллини пришла в голову замечательная идея. Ему захотелось показать ночную Италию через комиссариаты полиции. Один комиссариат, скажем, в Местре, другой — в Фьюмичино, третий на Сицилии... Это такое загадочное место, где можно встретить кого угодно — от проститутки до пьянчуги, от человека, поссорившегося с женой, до бродяги, которому негде переночевать. Помню, как мы с энтузиазмом говорили: «Купим себе трейлер и исколесим всю Италию, останавливаясь, где придется, а спать будем в вагончике». И все это таким тоном, не знаю уж, убежденным или инфантильным. Полагались, в общем, на авось.

На телевидении, выслушав предложение Феллини, спросили, каковы политические взгляды режиссера. То было время «красных бригад». Карабинеров и «красных бригад». Телевизионные начальники не поняли, что Феллини не об этом собирается рассказывать, а хочет показать картину Италии — доброй, быть может, отчаявшейся, но не утратившей юмора. Ничего не вышло. Осталась только мечта — поколесить по стране. К тому же тогда у нас — не удивляйтесь — была автомобилемания: ведь автомобиль — это же средство, позволяющее не сидеть на месте. Вы можете не поверить: у Феллини был «Мерседес-300 sz» — из тех, у которых дверцы поднимаются вверх, как крылья чайки. Трудно, конечно, представить себе Феллини в такой спортивной машине. Он обожал американские автомобили, черные, обязательно черные. И мы состязались с ним — кто чаще меняет машину. Глупая игра, сколько денег было выброшено на ветер! Но и это, в сущности, подчеркивает, до какой степени мы впадали в нашу тогдашнюю инфантильность, мальчишество. Как бы там ни было, но мы очень забавлялись этой игрой.

Сколько же автомобилей у меня перебывало! Ну где вы видели больших кретинов? Жаль, что у меня не сохранилось документальных доказательств. Сегодня я мог бы составить хороший монтаж из фотографий, на которых я запечатлен рядом с каждой своей машиной. Хотя бы для того, чтобы показать внукам — буде они у меня появятся, — каким кретином был их дед.

Вы скажете: «Ладно, а нам-то зачем выслушивать все эти глупости об автомобилях?» Но я же собираюсь говорить о себе. Выдающихся качеств, о которых стоило бы рассказывать, у меня нет, так что я вспоминаю о своих маленьких недостатках, о своих маленьких слабостях.

Большой музей

Я снимался в Конго, Бразилии, Алжире, Марокко, Венгрии... Будапешт — замечательный город; фильм не удался, но какое это имеет значение? Плохие фильмы никто не смотрит, но Будапешт очень хорош: когда еще мне довелось бы провести там два месяца?

В Аргентине я снимался в фильме режиссера Марии Луизы Бемберг. В нем я должен был жениться на карлице, на настоящей карлице! И я работал

«Вчера, сегодня, завтра», режиссер Витторио де Сика

с удовольствием, отдавая себе отчет в том, что разрушаю пресловутый образ «латинского любовника».

Три фильма в Лондоне, один из которых — выдающегося режиссера Джона Бурмена «Лео Последний» — удача, не имевшая, однако, успеха, хотя на Каннском фестивале Бурмен и получил приз за лучшую режиссерскую работу. (Между прочим, в «Лео Последнем» у меня была одна реплика, характеризующая, в сущности, меня самого: «Я люблю на расстоянии». Это, конечно, тоже способ поддерживать контакт, хотя в какой-то мере и абстрактный.)

Лондон — красивый город, но мне он показался несколько однообразным: эти одинаковые дома с двумя колоннами, парадным, балконом на втором этаже... Работал я и в Берлине, и во Франции, конечно, — очень много. В России я снимался в двух фильмах. И натерпелись же мы там: мороз был чудовищный...

Я всегда проживал приключения так, словно это рассказы, сказки, в которых мне отводится роль протагониста, то есть персоны привилегированной. С другой стороны, увы, должен признать, вне моего ремесла у меня нет каких-то особых интересов. В этом, пожалуй, моя ограниченность. Нет у меня никакого значительного духовного и культурного богатства. Нет охоты ходить в кино или театр, где развлекается только сам актер, удовлетворяющий свою страсть к лицедейству. На кого из зрителей, часами высиживающих в зале, это не нагоняет сон?

О музеях и говорить нечего, они не нравятся мне, я в них скучаю. Мой главный музей там, куда приводит меня кинематограф. Поэтому я стараюсь почаще сниматься в фильмах, дающих мне возможность путешествовать.

И не только за границей, но и по Италии. Из двух фильмов, снимающихся в Чивитавеккье и в Риме, я выберу тот, что снимается в Чивитавеккье. Почему? Да потому что Рим я знаю хорошо, а находящаяся рядом Чивитавек-

кья уже как бы отдаляет меня от повседневности. В общем, какая-никакая, а перемена.

Я бываю ленив и даже трусоват в определенных обстоятельствах или когда приходится принимать твердые решения. (Мне всегда нравилось напускать на себя вид лентяя: так, казалось, от меня скорее отстанут.) К тому же я испытываю своего рода двигательное беспокойство, побуждающее меня постоянно путешествовать.

Вот здесь, среди этих гор, я счастлив. Вчера шел дождь, позавчера — тоже, и мы сидели и ждали в прицепных вагончиках, в автомобиле, в баре. Во всем этом есть привкус приключения. Конечно, немного по-детски — придумывать сказки, несмотря на жестокость окружающей нас действительности...

Какая привелегия, особенно в сегодняшнем мире, жить в неприступной крепости: пока там снаружи идет резня, бросают бомбы, насилуют, мы, сидя внутри, продолжаем рассказывать сказки, порой сентиментальные. А порой и трагические, но, во всяком случае, придуманные. Представляете, какое чувство защищенности: сидишь себе, как у Христа за пазухой...

Замок грез

«Чинечитта» — мифическое слово, несокрушимая крепость! Феллини хорошо изобразил ее в фильме «Интервью», показав голубой трамвайчик, курсирующий между вокзалом и студией «Чинечитта». Я там снимался в одном из самых ранних фильмов Дино Ризи «Дорога надежды». В нем рассказывалось и об этом трамвае, и о нас — молодых, исполненных надежд.

Впервые я снялся в массовке в одиннадцать лет. Мне повезло. Семья моих дружков, Ди Мауро, держала ресторан в «Чинечитта». Тогда там было три ресторана: один для артистов, другой для технического персонала, третий — для рабочих. Синьора Ди Мауро доставала мне талончики, дававшие право участвовать в массовках, иначе в «Чинечитта» не пропускали. Швейцар Паппалардо был настоящим цепным псом, и без пропуска прорваться на студию было невозможно.

Итак, впервые я проник в «Чинечитта» на съемки картины «Марионетки» с Беньямино Джильи в главной роли. Ставили сцену праздника сбора винограда. Я привез с собой маму. Целую ночь мы праздновали и просто объедались виноградом (на следующий день, помнится, нам было плохо), а на рассвете каждому заплатили по десять лир.

Безвестный статист

После «пробы» в «Марионетках» летом, когда заканчивались занятия в школах, синьора Ди Мауро устраивала меня статистом.

Хорошо помню, как я попал в какой-то фильм с Асей Норис... меня так и трясло от волнения. И еще один фильм помню, если не ошибаюсь, это были «Пираты Момпрачемы» по книге Сальгари. Героя играл Массимо Джиротти, красавец, настоящий мужчина. Разыгрывалась сцена в таверне, а я был одним из туземцев. В пять утра нас гримировали жженой пробкой, чтобы мы стали похожими на индейцев, и каждому вручали кривой нож. Массимо Джиротти должен был произнести свою реплику и, лихо перепрыгнув через стол, бежать из таверны. Но у него это не получалось. «Всем остаться на местах, — сказал режиссер, — а синьору Джиротти принесите апельсинового сока». Я был возмущен: «Как! Вместо хорошего пинка в зад за то, что он не может выдать простую реплику, ему еще сок подносят!» Много лет спустя я познакомился с Массимо Джиротти уже в театре: его ужасно развеселил мой рассказ об этом эпизоде.

С копьем в руках и опять-таки в трусах — как в «Пиратах» — я снимался также в «Железном венце» режиссера Блазетти. А позднее, у того же Блазетти, играл в фильме «Как жаль, что она каналья». И тогда я ему сказал: «У тебя нет режиссерской интуиции». «Как так?!» — Блазетти все принимал всерь-

ез. Но его позабавило мое объяснение: «Когда ты снимал «Железный венец», я, статист, стоял перед тобой с длиннющим копьем, а ты меня даже не заметил и «открыл» лишь одиннадцать лет спустя».

Да, сколько их, таких мелких эпизодов, воспоминаний... Можно очень долго рассказывать об этой... как ее назвать? Карьере? Любви к своей профессии?

Ладно. Спасибо, коммендаторе

Одно воспоминание меня очень трогает — о наивности Де Сики. Вот уж кого я помучил! Надо сказать, что моя мама в молодости работала машинисткой в Итальянском банке, и была у нее подруга, тоже машинистка, синьора Мария — сестра Витторио Де Сики. Представляете! И вот я, мечтавший стать актером, время от времени говорил: «Мама, пойдем навестим синьору Марию, может, она даст мне записку к своему брату». И мы шли.

Сидим, беседуем, пьем кофе и так далее. Потом синьора Мария очень терпеливо пишет эту самую неизменную записку: «Сын моей близкой подруги»... и т.д. и т.п. Я регулярно являюсь туда, где ведет съемку Де Сика, и в обеденный перерыв говорю ему: «Коммендаторе, простите, ваша сестра...» На что Де Сика всякий раз отвечает: «Но, сынок (*мне тогда было пятнадцать лет*), тебе еще надо учиться, учиться! Вот увидишь, когда-нибудь... А пока учись». — «Ладно. Спасибо, коммендаторе». Месяца через три я снова являлся к нему. И так продолжалось не один год.

Бедный Де Сика, я его обожал. А потом, когда начал с ним работать, стал обожать еще больше.

Привилегированный турист

Имея за плечами более ста семидесяти фильмов, я все еще жаден до экспериментов. Таких, например, как этот, здесь, в португальских горах.

Хочется фильмов более искренних, более открытых, не связанных с тем, что я называю «фабрикой», то есть со студией, с «Чинечитта», где, конечно, больше комфорта, все спокойно, удобно... Не знаю, но с возрастом я стал казаться себе этаким служащим, каждое утро отправляющимся в контору. Так что уже много лет я выбираю фильмы, которые уносят меня куда-то далеко от дома и студии.

Это еще одна привилегия моего ремесла: ну кто и когда попал бы в такое место, как это? Какому туристу пришло бы в голову очутиться среди этих фантастических гор? Кино забрасывает тебя туда, куда ни одно туристическое агентство не посоветовало бы ехать. К тому же никакой турист, даже самый богатый и знаменитый, не смог бы так глубоко, как мы, работающие здесь, познакомиться с природой страны и ее народом. Даже если существует языковой барьер, в конце концов всегда сумеешь договориться. И входить в дома, видеть и делать то, что не дозволено даже президенту...

От одного до ста семидесяти (и больше)

Первый фильм, в котором я по-настоящему играл, назывался «Против закона». В качестве режиссера выступал Флавио Кальцавара, и все мы были новичками. Пожалуй, можно сказать, что это был первый кинематографический кооператив. Денег мы не получали, какое там! Среди участников были Буаццелли, Паоло Панелли, Фульвия Мамми, я, Гузони... Все они были из Академии драматического искусства, я же — из Университетского театрального центра. А фильм получился ничего себе.

Потом было нечто экзотическое: «Там-там Маюмба» (Африка, Конго).

Потом мы снимались в «Принцессе Канарских островов» с симпатичной Сильваной Пампанини. Сильвана играла краснокожую. Каждое утро она являлась, одетая и загримированная, и спрашивала у режиссера Паоло Моффы: «Паоло, осанка у меня царственная?»

Так я провел два или три месяца на Канарских островах. В августе на мне был костюм Христофора Колумба. Ноги у меня всегда были худые, так что мне приходилось подбивать толщинку под узехонькие бархатные штаны, доходившие до середины бедра. Адская жарища! А тут еще оружие, кони и все прочее, с чем я никогда не имел дела. Больше того, у этих коней (которых я дарил «принцессе» от имени короля Испании) не было ни хвостов, ни грив, так что приходилось прилаживать им веревочные. Сумасшедшая работа!..

Перерыв с «корзинкой»

Кстати, вы знаете, что такое «корзинка»? Ну, в «Чинечитта» корзинка с завтраком — это синоним самого кино. Во время перерыва все ее ждут, а она всегда появляется с опозданием. Самая же приличная вещь в этой корзинке, в сущности, всего лишь плавленый сырок.

У нас было выдающееся кино, и все же мы остались единственной страной в мире, в которой артистам выдают корзинки вроде тех пакетов, что можно купить на любой станции, выглянув из окна вагона...

Парадоксальное суждение о комедианте

В своем «Парадоксе об актере» Дидро делает очень четкое различие между актером и комедиантом. Если актер «входит» в персонаж, комедиант принимает персонаж в себя; комедиант растворяется в персонаже, актер же навязывает персонажу особенности собственной личности. Комедиант для Дидро предпочтительнее. Он бы не полюбил Кларка Гейбла, Джона Уэйна, Гари Купера, всегда остававшихся самими собой, какой бы ни была роль, которую они играли. У этих актеров (сегодня их уже нет) была такая индивидуальность, что они уже одним своим обликом заполняли экран. Им не нужно было изображать персонажей.

Я же — может быть, еще и потому, что начинать мне довелось с театра, где персонажи очень редко повторяются, — так вот, я никогда не выносил навязывание мне одного и того же образа. По-моему, актер, хорош он или плох, должен постоянно менять кожу; к этому побуждает иллюзия, что он каждый раз — другой, пусть нередко это действительно лишь иллюзия, ибо добрых пятьдесят процентов личности артиста, его природы всегда остаются неизменными и всегда хорошо видны. Да, тебе нужны усы, борода, грим и так далее... конечно, это помогает маскироваться, «входить» в шкуру персонажа, очень далекого от тебя, но в своей основе...

В этом весь «парадокс» Дидро: чрезмерная чувствительность делает актеров ограниченными, во всяком случае, посредственными. Вы спросите, возможно ли это? Что ж, Дидро видел все так, и я думаю, он был прав: большого актера делают холодный ум и холодная кровь.

Недавно, давая вместе с Витторио Гасманом интервью, мы говорили, что актер — это пустая коробка. Внутри нет ничего. Актер всю жизнь наполняет эту коробку чертами, жестами, мимикой, повадками своих персонажей, и в конце концов она становится этаким чемоданом, набитым лицами и типами, из которого он, профессионал, каждый раз вытаскивает что-нибудь и использует — для исполнения новой роли.

По мнению Дидро, у актера, играющего инстинктивно, сердцем, бывают удачные и неудачные дни, взлеты и падения. В отличие от него актер, делающий ставку на самоконтроль, похож на зеркало, отражающее сцену со все возрастающей точностью, силой и правдивостью.

Но можно ли провести четкую грань между инстинктом и самоконтролем, между сердцем и разумом? Право, не знаю. Все пытаюсь понять, что же такое в этой профессии — я, да никак не могу добраться до сути.

Выйдя за пределы съемочной площадки или со сцены, актер меняется, отодвигает от себя страдания и радости сыгранного персонажа. В сущности, эмоции испытали только зрители. Актер же, как я не раз говорил, — просто

«Сладкая жизнь», режиссер Федерико Феллини

что-то изображавший лгун, а на деле... да, конечно, что-то такое он испытал, хотя нет, ничего он не испытал. В противном случае это ремесло сделало бы его самым несчастным человеком на свете. Не так ли? Разве можно всякий раз переживать страдания и драмы, а потом волочить их за собой?

Крик и Крок

Когда я стал сниматься в первых своих фильмах, мой отец, увы, потерял зрение из-за диабета, а мама уже за много лет до того оглохла. И вот они ходили в кино (мои фильмы они смотрели по два-три раза) — совсем как комики Крик и Крок.

В зале они, конечно, мешали публике. Мать спрашивала: «Что он сказал? Что он сказал?» А отец отвечал: «Он сказал...» и так далее. В свою очередь отец, ничего не видевший, спрашивал: «А что он там сделал? Что он сделал?» И мама объясняла ему, что именно я сделал.

Все это можно было бы изобразить даже в драматическом ключе, но они у меня были поистине комичной парой.

Моя мать сломала себе ногу, выходя из кинотеатра «Аппио», что у порта Сан-Джованни: уж эти классические римские тротуары! Там была выбоина, она оступилась и сломала ногу. Не скажу, чтоб она так уж жаловалась на эту беду, просто была расстроена и все ворчала: «Хоть бы фильм-то был с Марчелло! Так нет, фильм был с Альберто Сорди».

Как последняя экранная пара не попала на Бродвей

«Как жаль, что она каналья»... В этом фильме родилась пара София Лорен — Марчелло Мастроянни, одна из последних пар в кино. Мы сделали вместе двенадцать фильмов, вобравших в себя целую жизнь. Так писали даже американ-

ские газеты. Впрочем, это верно: мы с Софи до сих пор остаемся последней парой мирового кинематографа.

Эдуардо Де Филиппо как-то предложил мне и Софии Лорен показать «Филумену Мартурано» на Бродвее: потрясающий шанс. Мы с Де Сикой уже сделали прекрасный фильм в Неаполе — «Брак по-итальянски». Но ведь можно было вообразить, что эта чета после войны переехала в Нью-Йорк и что у них родились дети. Софи прекрасно говорит по-английски, я тоже кое-как с ним справляюсь, но поскольку мужчина всегда менее умен, чем женщина, мне, естественно, было лучше держаться за Неаполь.

«Может, поговорить с Софи?» — спросил меня Эдуардо. «Ну, конечно, черт возьми!» И я позвонил Софи, которая, как и я, жила тогда в Париже. «Софи, есть потрясающая возможность: Эдуардо хочет ставить «Филумену Мартурано» в театре на Бродвее. Ты представляешь? Это же приключение, которое может нас омолодить. Давай, ради разнообразия, займись театром...» «Но я и так молода, — ответила она, — и для этого заниматься театром мне не нужно».

Как и многие актрисы, она боялась театра. Я предлагал поработать на сцене и Катрин Денёв... Но тот, кого породило кино, театра опасается.

Русские совсем как неаполитанцы

Впервые я снимался в России — это было лет тридцать назад, — когда еще существовал настоящий «железный занавес». Это тоже в известном смысле было привилегией кино: войти туда, куда было бы трудно попасть даже важным шишкам, и увидеть вблизи, у них дома, этих русских, которых пропаганда всегда изображала с тремя ноздрями.

Я всегда питал симпатию к русскому народу, что не имеет никакого отношения к политическим позициям или к некоторым моим взглядам: дело в том, что человеческие качества русских не отличаются от наших. Говорят, что «русские совсем как неаполитанцы», и в этих словах есть правда. Им свойственна экзальтация, они легко отдаются радости, им знаком невероятный энтузиазм. Но это не мешает им предаваться такой меланхолии, от которой наполняются слезами даже стоящие перед ними тарелки.

Руки, ноги, губы, нос

Я не очень-то себе нравлюсь. Вы можете подумать, что я разыгрываю из себя скромника, да нет же...

Руки худые. Ноги тощие, которые помешали мне играть — может быть, к счастью, потому что это не мое, — роли героев. А этот короткий нос! Губы, да, полные... Мне же всегда нравились тонкие губы а-ля Жан Габен и орлиные носы. Тут можно привести в пример Гасмана, еще эфиопов, абиссинцев: у них прекрасные аристократические носы.

Я всегда иронизировал над своей внешностью и играл персонажей постарше меня. Так дело обстояло до того, как я сам стал немолодым. Тут была своя хитрость: мне не хотелось, чтобы публика говорила: «Ох, как он постарел». Нет, лучше я постарею раньше, тогда люди скажут: «Да он же загримировался под старика!» Маленькая такая хитрость. Не знаю, дала ли она какие-нибудь результаты.

Все это я говорю, чтобы подчеркнуть, что мой внешний вид всегда доставлял мне неудобство. А тут еще этот смехотворный ярлык «latin lover» — «латинский любовник», в котором я себя совершенно не узнаю и который еще обременителен; если у меня и бывает какая-нибудь встреча, приключение, от «latin lover» ждут невесть каких подвигов.

Кто знает, почему актер обязательно должен быть каким-то особенным, бессмертным! В мире, где на каждом шагу происходят трагедии, мы почему-то интересуемся пустяковыми интервью с актерами или гитаристами.

Мистер «латинский любовник»

«Латинский любовник»! Что тут скажешь? Вот уже тридцать пять лет, с тех пор как я снялся в «Сладкой жизни», американцы называют меня «латинским любовником». Вечно подавай им какие-нибудь ярлыки. А потом эту формулу подхватили итальянские и все европейские журналисты. Как легко: «латинский любовник» — и этим все сказано.

Но что это значит — «латинский любовник»? Я никогда не посещал ночные клубы, никогда не шатался по виа Венето, хотя на виа Венето я снимался. Ну, посидишь иногда в кафе. Не знаю. Может, все объясняется тем, что в этом фильме, а потом и в других, меня окружали красивые женщины, но это же не значит, что я «латинский любовник»! Мне платили за то, что я на экране обнимался, притворялся, будто занимаюсь любовью. Ясно?

«Латинский любовник»! С ума сойти можно от этой глупости. Какая вульгарность! Я говорю: «Да вы хоть видели мои фильмы?» После «Сладкой жизни» — прокатчики и продюсеры немедленно захотели увидеть меня в двубортном пиджаке с золотыми пуговицами — я снялся в фильме, где играл роль импотента. Это «Красавчик Антонио». А вскоре — в «Разводе по-итальянски» — сыграл роль жалкого рогоносца. Я играл даже беременного мужчину, играл гомосексуалиста. Попадались фильмы, где вообще нет никакого секса. Даже в картинах Феллини мои эротические фантазии, можно сказать, подростковые, мальчишечьи.

Ничего не поделаешь! Ничего! Мне уже семьдесят два года, а они продолжают писать: «латинский любовник». Да кто я, в самом деле? Монстр из цирка? Какое терпение надо иметь, чтобы игнорировать все эти глупости... Что ж, назойливость прессы — неприятный атрибут моей профессии. Неизбежный «побочный эффект». Журналисты берут на вооружение образ, не имеющий с тобой ничего общего. И продолжают его тиражировать. Это очень раздражает, очень!

Запах дерева

Когда занятия в школе заканчивались, я, не считая съемок в массовке, почти все лето проводил в мастерской отца и деда — они у меня были плотниками — в жалком гараже с двумя верстаками.

В обед отец уходил; тогда дед, человек немногословный, говорил мне: «Подмети пол, убери стружки и опилки. Да, возьми наждак и пошлифуй вот этот брусок, а если останется время, наточи железки». Я отвечал: «А мне когда идти есть?»

Вообще не скажу, что мне нравилась работа моих родных, которые к тому же вечно препирались друг с другом. Отец говорил деду: «Ты целый день возишься с каким-то кухонным стулом! Ну сколько ты можешь спросить с его хозяйки?» А дед отвечал: «Это мой долг. Раз синьора с третьего этажа прислала стул именно мне, я должен его починить». Да, уже тогда существовал конфликт между поколениями.

Я был немного стыдливым, но годам к пятнадцати-шестнадцати уже начал поглядывать на девчонок. Иногда дед говорил мне: «Возьми сумку с инструментами. Нужно пойти починить жалюзи, там что-то испортилось». Что, если в той квартире живет девчонка, на которую я положил глаз, а я явлюсь туда с этой сумкой... В общем, честно признаюсь, я стеснялся.

Но когда вспоминаешь, годы эти кажутся такими прекрасными.

Запах дерева, например. Кто никогда не знал, что это такое, не может его оценить. Запах дерева, смешанный с запахом пота отца и деда, приправленный проклятиями и плевками дедушки, который курил трубку...

Думаю, что на этом опыте я кое-чему научился: познал простые вещи, а значит, понял, что такое скромность.

Los ruspantos

Нас с братом Руджеро (подружившимся с Элио Петри, пожалуй, даже больше, чем я) посетила странная идея. Мы решили поговорить о ней с Элио. «Ты

не хотел бы сделать фильм вместе с нами? «Los ruspantos» — история двух голодных ковбоев, которые забираются в мексиканские хижины не для того, чтобы убивать, а чтобы стащить пару банок консервированной фасоли или еще что-нибудь в этом роде. Не нравится? Тогда у нас с Руджеро есть еще одна идея: «Некрофил» — история одного чудака. Он, как персонаж из американских фильмов ужасов, держит у себя в подвале множество трупов, среди которых и манекены, похожие на Софию Лорен и на Лоллобриджиду... Но я прохожу мимо, не обращая на них внимания, и даже выбираю себе парнишку. Ну как, Элио? Что скажешь?»

Да, ошиблись мы, обратившись к Петри. Мы решили: раз Элио друг, он будет идеальным режиссером и втроем мы сможем хорошо поработать. Но мы с братом поступили безответственно: никогда такой политически ангажированный режиссер, как Петри, не взялся бы за подобный фильм.

Руджеро

На позапрошлой неделе, когда шли съемки в Португалии, умер мой брат. Не хотелось бы здесь заводить грустные речи. Я не собираюсь нагонять тоску на тех, кто меня слушает. Но это был жестокий удар. Я не ожидал его. Никто из нас не ожидал.

Подумать только: мой брат Руджеро вечно жаловался: «У меня тут болит, там болит». А мы с друзьями отмахивались: «Ты мнимый больной». Дошло до того, что однажды, возмущенный нашим пренебрежительным отношением к его недугам, Руджеро сказал: «Имейте в виду, когда я умру, вы должны написать на моей могиле: «Я же говорил, что мне плохо, черт бы вас побрал!»

Сейчас вспоминать об этом трудно.

Брат был мне прежде всего другом. А я знаю, что такая дружеская связь между братьями — дело непростое. Он был на пять лет моложе меня, но я относился к нему, как к старшему. Мне нравилась его солидность, пусть и кажущаяся, так как у него тоже были свои слабости. Он всегда беспокоился о будущем.

Брат был очень остроумен. И немногословен. Но когда он рассказывал что-нибудь или что-то критиковал «с намеком», особенно если дело касалось его профессии монтажера, его остроты — все могут подтвердить — поражали, как молния.

Однажды мы вместе с ним снимались у Джиджи Маньи — тот просто потребовал участия Руджеро. Фильм назывался «Сципион Африканский». А он играл роль Сципиона Эмилийского — этакого политикана-ворюги. Впрочем, история тут ни при чем: прошло две тысячи лет, а у нас все по-прежнему...

Первые две недели съемок мы только и делали, что смеялись. Джиджи Маньи нас одергивал: «Вам все хиханьки да хаханьки! Где ваша серьезность?» Нам же было весело — не знаю почему, видимо, просто оттого, что мы были вместе. Внезапно я получил отставку у женщины, с которой у меня была связь, и тут я впал в уныние, в меланхолию, характерную для тех, кого бросили, предали, растоптали и т.п. Я носился со своими переживаниями брошенного любовника. Витторио Гасман только что оправился от болезни печени и походил на кота, из тех что уходят ночью и возвращаются на рассвете взлохмаченные, с разодранными ушами. Бедняжка Сильвана Мангано почти все время молчала: она была женщиной сдержанной. К тому же съемки проходили в Помпеи, по ночам: пейзаж не самый веселый, да и обстановочка...

В конце концов Джиджи Маньи придумал экстравагантный словарь. Например, вместо «съемочная камера готова?» он говорил: «Camera ardenfe[2] готова?»

---

[2] Игра слов: camera ardenfe (*ит.*) — ритуальный зал.

Марчелло Мастроянни и Лукино Висконти

Когда «Сципион» вышел на экраны, моя мама пошла его посмотреть. И что она сказала? «Да, Марчелло, ты, как всегда, хорош. Но наш рыжик (*Руджеро был рыжеволосым*) лучше тебя!»

Особенный день

С Этторе Сколой я сделал шесть или семь фильмов. Мне нравится Этторе. Он обладает юмором, умен, симпатичен, хотя бывает и резковат. С ним можно поделиться какой-нибудь своей мыслишкой — если она годится, он ее принимает. В общем, работа со Сколой — это сотрудничество.

В «Необычном дне», помнится, у моего героя гомосексуалиста был

один весьма деликатный телефонный разговор, очевидно, с другом. «Этторе, — сказал я, — чувство неловкости мне подсказывает, что всю эту сцену нужно снять со спины. Встань с камерой сзади меня, чтобы все, что я скажу, не было слишком откровенным, не вызвало у зрителя реакции отторжения». Скола согласился. И этот момент стал одним из самых лучших в фильме.

На том же «Необычном дне» Этторе спросил, не помню ли я какую-нибудь песню из времен своей ранней юности. Я вспомнил одну песенку, ее я слышал от своей тетушки, у которой были три дочки. По воскресеньям, когда мы танцевали, она пела: «Милые влюбленные девчонки, покупайте апельсины, у них чудесный вкус — вкус любви». Под эту песенку в фильме я показываю Софии Лорен какой-то танец. Для меня «Необычный день» навсегда останется поистине замечательной картиной: простой, чистой. Осмелюсь сказать — шедевром.

Первый фильм, который я сделал со Сколой, назывался «Драма ревности». Он принес мне приз за лучшую мужскую роль на Каннском фестивале. Потом было много других картин. В фильме «Новый мир» (съемки начались во Франции, закончились в Италии) он дал мне прекрасную роль престарелого Казановы, у которого проблемы с простатой и который как бы остался в своей молодости, сознавая, что уже не в состоянии понять «новый мир», порожденный революцией. «Будь я моложе, я, возможно, пошел бы с вами, — говорит старик Казанова. — Единственное, чего я не приемлю, так это того, что демократия дает слуге право выражаться как угодно и совершенно свободно говорить о разных вещах. Нет. Это — нет!»

Я надеюсь в ближайшем будущем сняться еще в одном фильме у Сколы.

Todo modo

Я помню очень милый фильм режиссера Джузеппе Де Сантиса «Дни любви», который снимался в Чачарии, в городе Фонди. Помощником режиссера был Элио Петри. Мы с ним стали друзьями. Впервые в качестве режиссера он снимал меня в «Убийце» — фильме, имевшем успех и сразу же продемонстрировавшем режиссерский талант Петри. Да, это был замечательный режиссер, достаточно вспомнить «Дело гражданина вне всяких подозрений»! Прекрасно! И Волонте был великолепен...

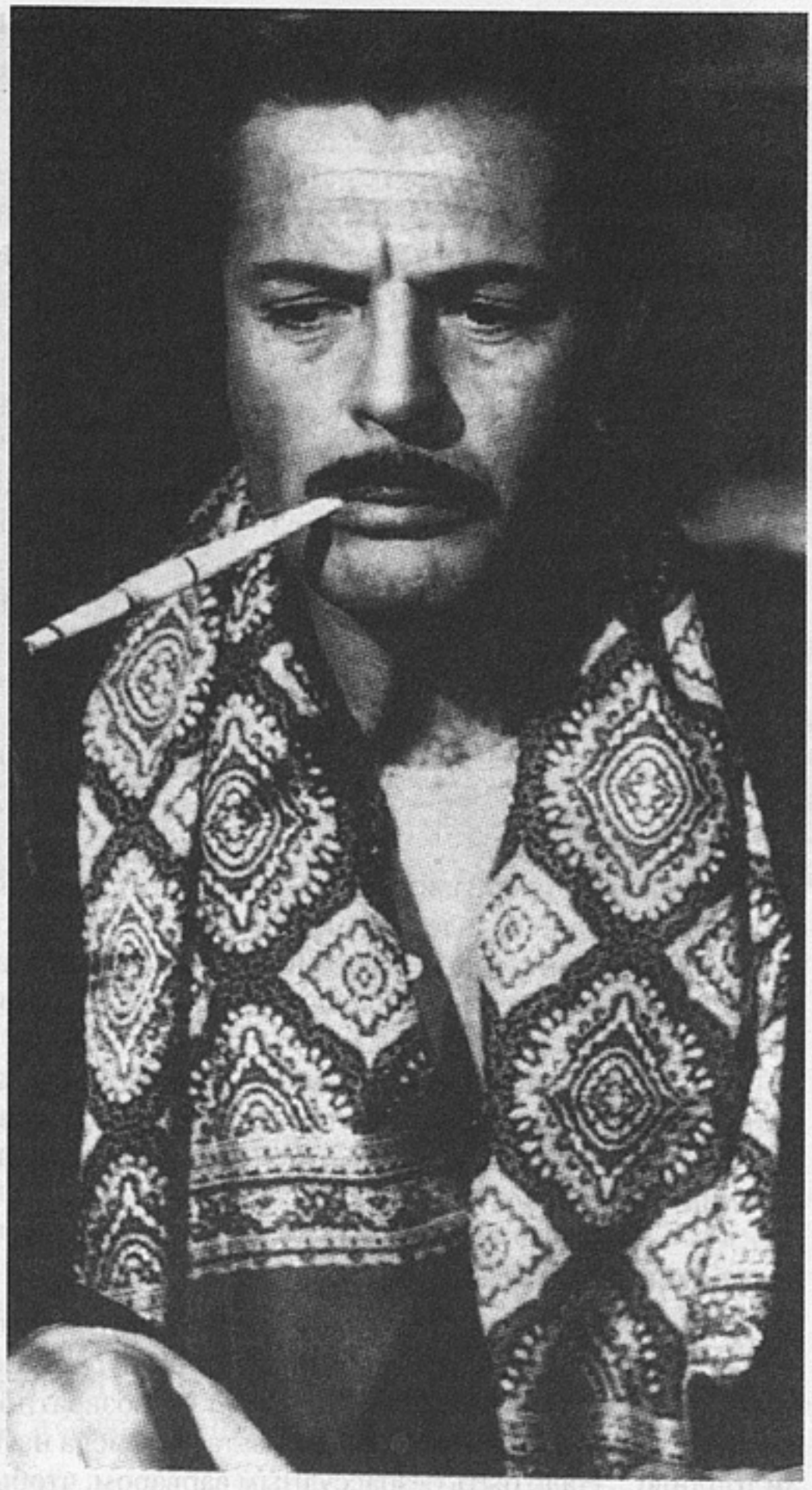
Спустя несколько лет я снова снялся у Петри в «Тодо модо», картине, которую я считаю важнейшим документом о нашей «первой Республике»: долги, махинации, акционерные общества, деньги... Странно (хотя и не очень) — это после всех скандалов, после убийства Моро, которое в фильме как бы предугадано, к «Тодо модо» никогда больше не возвращались. Что остается думать? Что кто-то не хочет возвращаться к некоторым темам? Но сейчас у нас столько скандалов, скандалищей, скандальчиков. А все же этот фильм мы так и не имеем удовольствия посмотреть еще раз.

Кстати. О гибели Моро. Помнится, что именно с Элио Петри мы были в Милане, где занимались телеверсией фильма «Грязные руки» по сценарию Жан-Поля Сартра. Сам текст не обладал особыми драматическими качествами, но Петри благодаря своему режиссерскому мастерству сумел придать ему захватывающий ритм. Итак, когда мы снимали «Грязные руки», пришло известие об убийстве Моро. Петри был потрясен. Многие журналисты добивались с ним встречи, именно потому, что в «Тодо модо» эта смерть была предсказана и показана. Петри сильно переживал. Похоже было, что он чувствовал свою ответственность, вину. Но, конечно же, он был ни при чем: просто предвидел, чем дело кончится.

Цып-цып

Петри Джерми я был не нужен. После «Сладкой жизни» и «Красавчика Антонио» он отнес меня к разряду «латинских любовников», что слоняются по виа Венето. Список актеров, которые по той или иной причине не согла-

сились сниматься в «Разводе по-итальянски», довольно велик. Может, люди не верили в юмористический талант Джерми, который до тех пор снимал только драматические ленты. Я же сделал множество фотографий — и с зализанными волосами, и с курчавыми — и послал их Джерми, который в конце концов сдался. Так я снялся в этой чудесной комедии, а знаменитое цоканье моего героя, что-то похожее на «цып-цып», вошло в моду, стало считаться особым шиком. В первый день съемок Джерми с обидой спросил: «Ты что, передразниваешь меня? Зачем ты делаешь это «цып-цып»?» У Джерми была проблема с деснами, и он все время цокал. Я ответил, что вовсе не передразниваю его, а этот штришок помогает мне подчеркнуть некоторые душевные состояния персонажа. «Конечно, я перенял твою манеру цокать, может, это и шаг, достойный низкопробного варьете...» Не знаю, поверил ли мне Джерми, во всяком случае, жуя губами свою вечную сигару, он сказал: «Ладно».



«Развод по-итальянски», режиссер Пьетро Джерми

«Развод по-итальянски» имел успех во всем мире. До сих пор случается, что в каком-нибудь аэропорте я встречаю американца, который говорит: «Развод Italian style: цып-цып».

Самые далекие воспоминания

Воспоминанания — это своего рода пункт прибытия, пожалуй, они единственное, что нам принадлежит.

Иногда я спрашиваю себя, какие воспоминания трогают меня сильнее всего и воскрешаются с особой четкостью... Кино? Успех? Нет, нет, вовсе не это.

Самые далекие воспоминания связаны с моим детством, с отрочеством, с матерью, отцом, братом, друзьями из нашего квартала, с войной, с возникавшими каждый день проблемами, главным образом, материальными, которые отложились в памяти четче других.

Конечно, у меня уйма и всяких других воспоминаний, но воспоминания тех времен так ярки, так неистребимы! Все, что пришло потом — успех, деньги, известность, — не оставило по себе столь же живого, глубокого следа.

Воспоминания о матери, о ее бесконечно долгих буднях — она первая вставала и последняя уходила спать... Семейные ссоры, все эти невинные забавы — бильярд, бар... Над каждым анекдотом можно было смеяться полчаса... А первые влюбленности, первые девчонки из нашего квартала! Вся жизнь тогда была связана с кварталом, в центр Рима ездили лишь изредка, все происходило в твоем квартале.

Потом война, оставившая в памяти неизгладимый след. Я не драматизирую ее, отнюдь. Когда начиналась бомбежка или когда ее ждали, объявляли тревогу, все спешили в убежище. Но для нас, шестнадцати-семнадцатилетних, все превращалось в игру: мы спорили, кто добежит до убежища первым.

Не знаю, как сказать, но все связанные с войной опасности было, как это ни парадоксально, легче переносить, чем серьезные материальные трудности. Достаточно было мяча из скомканных газет, чтобы гонять его посреди улицы целых два часа. Я сам не понимаю, как нам удавалось подбрасывать мяч, сделанный из перевязанной шпагатом газетной бумаги.

Миллион сигарет

А теперь, для разнообразия, закурим еще одну сигаретку. Как глупо. Если вдуматься, примерно пятьдесят сигарет в день на протяжении пятидесяти лет — выходит почти миллион сигарет. Все римское небо задымить можно. Ну зачем? Ведь известно, что это вредно, а человек все равно продолжает курить. Может, так он заполняет пустоту?

Однако, даже сознавая, что курить вредно, я сержусь на американцев. Лучше пусть оставят свои штучки. Чего они хотят? Посадить нас, курильщиков, в гетто? Да пусть каждый живет и умирает, как хочет. Запрещать — вот это действительно вредно.

Смиренное величие

«...Допускаю, руби леса из нужды, но зачем истреблять их? Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и все оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо... Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческою силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал. Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее... Вот ты глядишь на меня с иронией, и все, что я говорю, тебе кажется несерьезным и... и, быть может, это в самом деле чудачество, но когда я прохожу мимо крестьянских лесов, которые я спас от порубки, или когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что климат немножко и в моей власти и что если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я. Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью».

Это монолог доктора Астрова из первого акта пьесы Чехова «Дядя Ваня». Когда я его играл (много лет назад), меня словно молнией пронзила любовь к Чехову. С течением времени эта любовь становится все более глубокой.

Возможно, я так необычайно люблю Чехова, потому что его персонажи, его истории взяты из жизни. А может, они очень соответствуют моей природе, в том числе и актерской.

Мне нравится этот смиренный мирок, люди, его населяющие, — не-

«Необычный день», режиссер Этторе Скола

удачливые, но полные энтузиазма, мечтаний, иллюзий, планов — «В Москву! В Москву!», в которую они никогда не поедут. А дядя Ваня говорит: «Работать, работать» — вот единственный ресурс, имеющийся у человека.

Убожество, ревность, нелепость... Чехов, по-моему, автор «комедии по-русски». Ведь не случайно, когда ставили его пьесы, он писал исполнителям: «Помните, что это комедия». А у нас в Европе пьесы Чехова всегда ре-шают в драматическом ключе. Драма в них есть, конечно же, есть, но драматическое соседствует со смешным, заставляющим зрителя смеяться. Вот в чем, думается, величие этого скромного автора. Шекспир велик, огромен, но чеховские полутона, меня, по крайней мере, волнуют больше. Его странные, бестолковые персонажи, погруженные в неизбывное пустословие, — жертвы и одновременно соучастники преступлений окружающего их мира; именно поэтому они скептичные и саркастичные, то есть заслуживающие доверия свидетели.

От церковного прихода до Висконти

В одиннадцать лет я выступал в маленькой группе римского прихода церкви святых Фабиано и Венанцио. Первым спектаклем, в котором я участвовал, была своего рода трагедия, написанная приходским священником доном Вирджилио Казелли. Я играл роль христианского мученика Сабино.

Не надо думать, будто в церковь мы ходили из религиозных побуждений. В те времена это было единственное место, где можно было и поразвлечься. При церкви было маленькое футбольное поле, певческая школа (еще одна возможность позабавиться) и полуденная месса, на которую ходили, чтобы поглядеть на девчонок и, естественно, поучаствовать в разных скетчах.

Потом я перешел в школу, а потом в университет, где был знаменитый Университетский театральный центр, имевший свою историю. Там я участвовал в разных спектаклях. В одном из них весьма любезно согласилась принять участие даже Джульетта Мазина, которая играла в университетском театре еще до войны.

Пьеса — этакая сатира на диктатуру, написанная Лео Ферреро, антифашистом, эмигрировавшим во Францию, — называлась «Анджелика». Участие Джульетты Мазины заинтересовало некоторых критиков. Кому-то захотелось нас посмотреть. Среди прочих был администратор труппы, которой ру-

ководил Лукино Висконти, синьор Эмилио Амендола, дядюшка знаменитого дублера Ферруччо Амендолы.

После спектакля синьор Амендола зашел в гримерную и спросил, не хочу ли я стать профессиональным артистом. Я сказал, что учусь в университете и уже даже работаю. Но почему же не попробовать? Учебу ведь можно и не бросать. В общем, синьор Амендола устроил мне встречу с Лукино Висконти в одной из чайных на римской площади Испании. С Висконти пришел и его ассистент Франко Дзеффирелли.

«Синьор Амендола уверяет, что у тебя есть способности, — сказал Висконти. — Если они у тебя действительно есть, ты можешь сыграть роль Митча в «Трамвае «Желание», если нет — будешь статистом».

Я сразу же спросил, сколько они платят: «Видите ли, у меня уже есть работа...» Висконти, грассируя, ответил: «Об этом потолкуешь с синьором Амендолой». А тот знаками показал мне: три, три тысячи лир в день. Три тысячи лир в день! Да это же в три раза больше, чем я получал в конторе!

«Согласен, — сказал я. — Прекрасно!» С того момента и началась моя театральная карьера. Карьера успешная, продолжавшаяся лет десять.

Десятилетие формирование артиста

Конечно, это была великая удача: я вошел в театр через золотые ворота.

Труппа, которой руководил Висконти, была, пожалуй, самой серьезной в те годы, в ней работали Рина Морелли, Паоло Стоппа, Витторио Гасман (первый сезон). Мы выезжали даже за границу, в Париж, на Международный театральный фестиваль.

Я играл в «Трамвае «Желание» Теннесси Уильямса, в «Смерти коммивояжера» Артура Миллера, в «Трактирщице» Гольдони и, как я уже говорил, в «Дяде Ване» Чехова. Мы ставили и «Три сестры» — этот спектакль стал легендой, в нем я играл роль Соленого. То был типично чеховский персонаж — трагический и жалкий, этакий экстравагантный зануда, то и дело встревающий в разговор со своим «цып-цып».

Да, конечно, это были годы, сформировавшие меня как артиста. Дисциплина в труппе, требовательность Висконти, его стремление к творческому совершенству. Советы, которые я получал от моих коллег, особенно от Риты Морелли, опекавшей меня, как родная мать. В общем, если я что-то умею, этим я очень обязан им. Театр необычайно важен для актера.

А в конце этого театрального десятилетия я впервые снялся у Висконти. Знаменательно, что в основе картины лежала повесть Достоевского «Белые ночи». Это был первый фильм, в котором я освободился от персонажей типа столичного таксиста и который открыл для меня путь к более сложным, объемным, интересным героям.

Пианола для Платонова

Когда кончилось мое первое десятилетие в театре, я подумал, что, пожалуй, мне и самому пора обзавестись собственной труппой.

И я, конечно же, выбрал Чехова, его неоконченную пьесу — «Платонов». Режиссером я попросил быть Висконти, и он согласился. И тут я вдруг получил приглашение от Феллини сниматься в «Сладкой жизни». По совести говоря, меня раздирали жестокие сомнения, но в конце концов мой выбор пал на кино: я начал работать с Феллини. Висконти был очень любезен и обещал вернуться к «Платонову» в следующем сезоне. Но годы шли, а мы так ничего и не сделали.

Парадокс, лишний раз подтверждающий силу чеховских текстов, заключается в том, что я сыграл-таки Платонова — спустя тридцать лет! — в замечательном фильме Никиты Михалкова «Очи черные». Тридцать лет спустя! Я уже мог быть отцом того молодого человека, который во многом походил на моего героя из «Сладкой жизни», — этакого фанфарона, ищущего приключений, скорее от скуки, чем по душевной потребности.

Из храма в плавильный котел

Иногда меня спрашивают, в чем разница между театром и кино. Здесь могли бы последовать пространные рассуждения, ссылки на теоретиков, на одержимых. Различие же, конечно, есть: театр требует жесткой дисциплины, я бы сказал, религиозного к себе отношения, в то время как кинематограф обходится без этого.

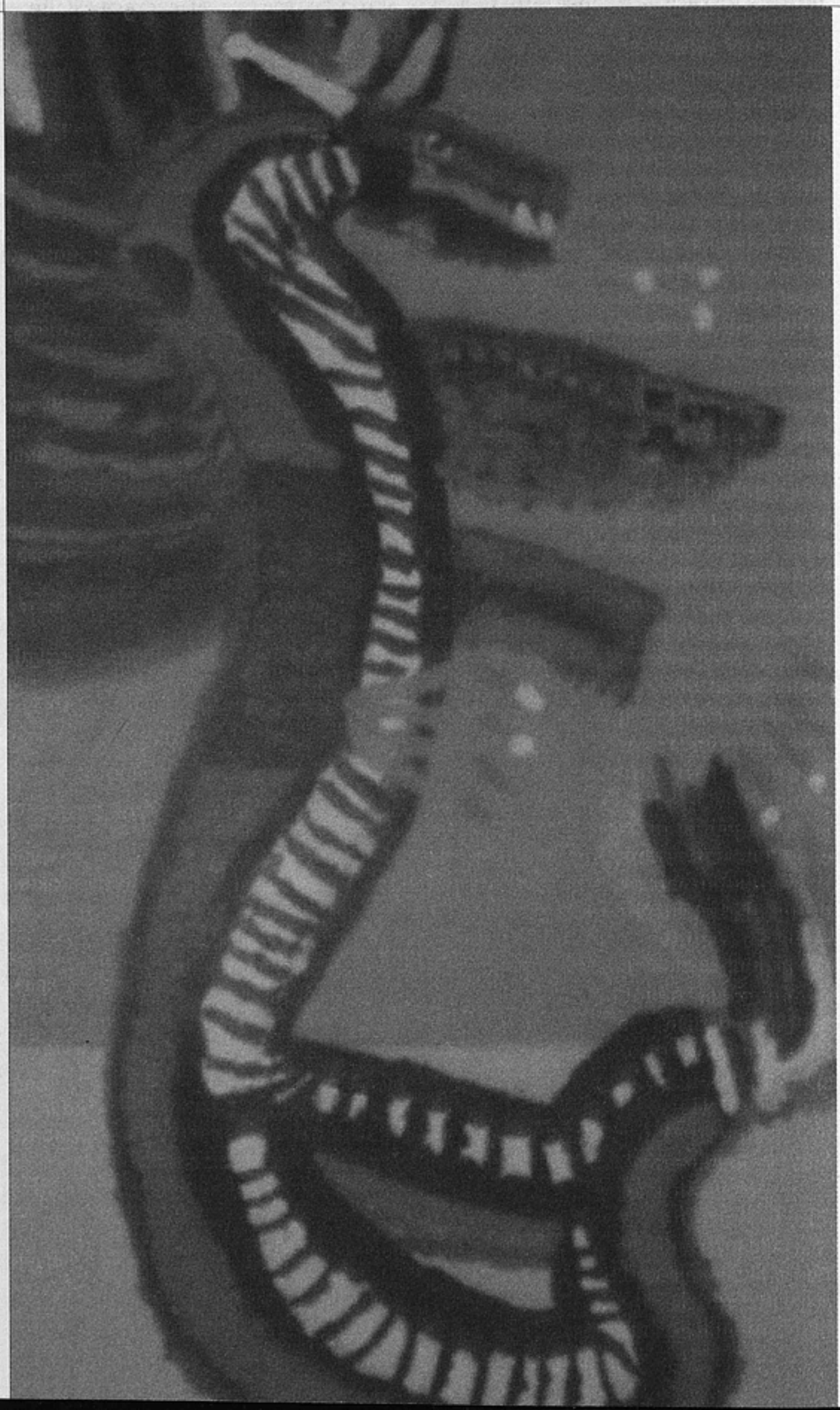
Театр — это храм, храм, куда никогда не заглядывает солнце. Работать приходится при слабом освещении, в полнейшей, благоговейной тишине; текст соблюдается до последней запятой и подается, по возможности, с нажимом, потому что все — в слове. Это нелегко. Зато в театре складывается семейная атмосфера, которая так мне нравится: вечером, когда спектакль заканчивается и зрители расходятся по домам, труппа отправляется искать тратторию, которую держат открытой специально для артистов. А там уже начинается обсуждение спектакля, разбираются промахи, ошибки, все смеются, шутят. В общем, чувствуют себя очень хорошо. Жаль только, что спектакли начинаются в девять вечера, так что до этого времени не знаешь, куда себя девать, особенно, когда труппа на гастролях и ты лишен друзей, привязанностей, связей. День становится очень длинным. Многие ходят в кино, я же в кино не хожу никогда, вот и сижу долгие часы в отеле, и уже в семь часов являюсь в театр. Просто так, чтобы убить время.

Кино — совсем другое дело. Я говорю не о стиле исполнения, ибо в нем тоже кое-что меняется. В кино особое значение имеют глаза, крупный план, тогда как в театре важнее голос, интонация, жест. В кино актер не «работает» всем своим телом, как этого требует сцена. Оператор берет тебя от макушки до пупа, а мне это не нравится, потому что у тела есть своя определенная функция, малейшим движением можно выразить настроение персонажа, пластика всегда помогает понять и представить характер.

И все же признаюсь, что кино я предпочитаю театру, да, именно за его экстравагантность, приблизительность и импровизационность, за суматоху и умение «брать быка за рога», за этот микрокосм, в котором все перемешано. В кино можно столкнуться с чем угодно, встретить кого угодно — от арестанта до поэта. Потому что кино не требует рекомендаций, в этом плавильном котле всем найдется место. Работа над фильмом — настоящее волшебство. Чувствуешь себя, как на биваке. Являешься на место, кто-то ставит палатку, кто-то разводит костер, кто-то отправляется искать съестное. А потом... Готово! Мотор!

Окончание следует

Перевод с итальянского Энги Двин



Джо Гарсиа. Кецалькоатль, или Пернатый змей (2004)

Любовь на фоне тотемов

Я тоже начинаю ощущать неодолимую потребность стать дикарем и сотворить новый мир.
Август Стриндберг. Из письма Полю Гогену

Эти слова неприкаянного шведского гения вспомнились, когда я в очередной раз перечитывал — уже в русском переводе, запоздавшем по отношению к оригиналу этак на четыре пятых столетия, — один из самых необычных, странных и в то же время наиболее экспрессивных романов Дэвида Герберта Лоуренса (1885—1930).

Когда называешь имя этого прозаика, поэта, эссеиста теперешней молодежи, в глазах у юношей и девушек вспыхивает рефлекторный огонек: ну как же, знаем — это создатель «Любовника леди Чаттерли», немало пострадавший от английской цензуры и запрещенный в СССР при советской власти.

Что правда, то правда: «Любовник леди Чаттерли», эта библия свободной любви, расцветающей в несвободном мире, и впрямь стал у нас чаще всего переиздаваемой в последние пятнадцать лет книгой писателя (к чему, к слову сказать, в свое время приложил руку и автор этих строк), и в этом нет ничего удивительного и тем более зазорного. Обидно другое: то досадное обстоятельство, что на основании одной-единственной книги (пусть даже лучшей в творчестве ее творца) выстраивается некий односторонний стереотип, мешающий воспринять художническую индивидуальность во всем ее богатстве и сложном многообразии.

Слов нет, к своему последнему роману умирающий от туберкулеза Д.Г.Лоуренс пришел как к последнему откровению, испытав на прочность и не единожды разочаровавшись в иных вариантах того благотворного преобразования окружающего мира, к которому стремился на протяжении всей своей недолгой, но на редкость интенсивной, исполненной неустанных философско-мировоззренческих и эстетических поисков жизни.

Вспомним: сын шахтера и сельской учительницы из Иствуда, он контрастно высветил кричащую антигуманность индустриального социума в «Сыновьях и любовниках» (1913), раскрыл перед глазами обескураженных читателей несостоятельность претензий англиканской церкви на духовное лидерство и столь же очевидное банкротство имперских амбиций государства, в конечном счете толкнувшего тысячи его ровесников в пылающее жерло первой мировой войны, в «Радуге» (1915), с огромной художественной силой выявил исчерпанность потенций поставленной на службу столь ненавистному ему буржуазному жизненному укладу — и при всем том мнящей себя свободной и независимой — культуры во «Влюбленных женщинах» (1921), этом английском аналоге «Волшебной горы» Томаса Манна и «Степного волка» Германа Гессе, которым только еще предстояло появиться. Так и не принятый британским литературным истеблишментом и поставленный официозным общественным мнением вне закона как автор «безнравственных» и «антипатриотических» произведений, в 1919 году

он покинул свою неблагодарную отчизну, разделив участь другого романтика-бунтаря — Джорджа Гордона Байрона (впрочем, список таких невезучих изгоев из Альбиона в XIX—XX веках нетрудно было бы и продолжить).

Заявив о себе как о вдохновенном певце «частного бытия», запечатлев его в исполненных неподдельной поэтичности и беспрецедентной по тем временам откровенности и детальности картинах физической любви, на рубеже 1920-х годов Лоуренс, казалось, раз и навсегда исключил для себя социальную сферу обитания своих персонажей как однозначно неприемлемую для проявления лучшего, что заложено в человеческой натуре. Индивидуальное счастье, подлинно гармоничное с природой существование, полагал он, возможны лишь на обочинах организованного социума, вдали от пораженных проказой лицемерной буржуазной морали больших городов.
Этот рай, вне которого невозможна и свободная деятельность художника, он ищет в экзотических уголках земного шара: на Цейлоне, в Австралии, на юге Европы, в американской глубинке, в Мексике. И для каждого из этих уголков находит краски и полутона своей самобытной палитры. Так на свет появляются его знаменитые «книги путешествий»: «Сумерки в Италии» (1916), «Море и Сардиния» (1921), «Утро в Мексике» (1927), «По следам этрусков» (1932). И романы — в не меньшей мере отмеченный точностью локальных этнокультурных и географических примет и неподдельной живописностью экзотических ландшафтов «Жезл Аарона» (1922), развертывающийся на австралийской почве «Кенгуру» (1923) и наконец «Пернатый змей» (1926). «Мексиканский роман», как называл его писатель, занимает особое место в этом ряду.

Пожалуй, ни одна страна, в которой Лоуренсу довелось побывать, не производила на него более сильного, шокирующего впечатления, чем Мексика, где взаимно несопоставимые этносы, культуры, цивилизации являли свое столкновение на каждом шагу. Поражала Лоуренса не в последнюю очередь и радикально несходная с европейской специфика восприятия символов католицизма низами местного населения, с молоком матери впитавшего древние индейские мифы, одним из протагонистов которых было верховное божество ацтеков — творец мира и человека, владыка стихий и покровитель жречества и науки Кецалькоатль, изображавшийся в облике змеи, покрытой зелеными перьями.

Роман «Пернатый змей» писался трудно, долго, на протяжении трех лет и был негативно воспринят большинством рецензентов (кое-кто из позднейших биографов Лоуренса даже расценивал его как «самое амбициозное фиаско автора на романном поприще»). Однако читатели по обе стороны Атлантики восприняли его иначе: вплоть до смерти прозаика он переиздавался каждый год, а впоследствии так и остался одним из самых популярных его произведений.

Сегодня с дистанции времени яснее проступают и сильные, и слабые стороны лоуренсовского романа, поэтичность и богатство колорита которого подчас спорит с заведомой апокрифичностью определенных сторон его сюжетной интриги (вроде заговора и попытки антигосударственного переворота, о которой в нем повествуется и о которой умалчивают авторитетные историки); однако сегодняшнему читателю нет-нет да и придут на память аналогии с бессмертной лентой Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!», вырванной из забвения спустя три с лишним десятилетия после смерти ее творца, а тем, кто интересуется литературой XX века — в частности англоязычной, — возможно, захочется сравнить «Пернатого змея», главы из которого предлагаются вниманию читателей журнала, с такими блестящими романами о Мексике, как наконец-то дождавшаяся издания на русском языке «Сила и слава» (1940) Грэма Грина и «У подножия вулкана» (1947) Малькольма Лаури. Рискну предположить, что «мексиканский роман» Дэвида Герберта Лоуренса не слишком проиграет даже на этом обязывающем фоне.

Николай Пальцев

ДЭВИД ГЕРБЕРТ ЛОУРЕНС

Пернатый змей

Темные воды

Дэвид Герберт Лоуренс. Нью-Мехико. 1922

Мужчины встали, надели рубахи и шляпы, попрощались с Рамоном, поднося на секунду ладонь к глазам, и спустились по лестнице. Лязгнула железная дверь внизу, привратник вернулся, положил ключ на барабан и неслышно, учтиво удалился.

Рамон продолжал сидеть на своем серапе, прислонившись голыми плечами к стене и закрыв глаза. Он устал и был в том состоянии внутренней сосредоточенности, когда очень трудно возвратиться в реальный мир. На периферии слуха различались звуки внешней жизни, даже звяканье ложечек в чашках, смутные голоса женщин, потом низкий, натужный гул машины, преодолевавшей неровности дороги и вскоре победно въехавшей во двор.

Трудно было возвращаться ко всем этим вещам. Звуки внешней жизни существовали отдельно от него, в ушах же продолжал звучать медленный, бескрайний, глухой рев космоса, словно шум моря в раковине. Трудно было заставить себя вернуться в пошлую повседневную жизнь, когда душа и тело были обнажены перед космосом.

Ему хотелось еще немного побыть за завесой одиночества. Но они не дадут: особенно Карлота. Она не могла обойтись без него и без обычных своих препирательств.

А Карлота уже звала:

— Рамон! Рамон! Ты закончил? Сиприано здесь.

В ее голосе звучали страх, а еще больше бесцеремонность.

Он откинул назад волосы, встал и быстро спустился вниз как был, голым по пояс. Не хотелось облачаться в будничную одежду, ибо обыденное было сейчас чуждо его душе.

Женщины поставили чайный столик на террасе, и Сиприано в своем мундире сидел с ними. Он быстро поднялся и, протягивая руки к Рамону, пошел ему навстречу по террасе, взгляд его черных глаз был напряженным, чуть ли не страдальческим. Рамон смотрел в ответ, широко открыв проницательные глаза, в которых, однако, ничего нельзя было прочитать.

Мужчины обнялись, Сиприано положил маленькие темные руки на голые плечи своего высокого друга и на миг замер у него на груди. Потом мягко отступил на шаг и смотрел на него, не произнося ни слова.

Рамон рассеянно опустил руку на плечо Сиприано, с легкой улыбкой глядя на него с высоты своего роста.

Главы из романа. Полностью роман составит т. VI семитомного собрания сочинений Д.Г.Лоуренса, осуществляемого в настоящее время издательством «Вагриус». «Искусство кино» выражает издательству благодарность за право на эту журнальную публикацию.

На русском языке печатается впервые.

— *Qué tal?* Как дела? — спросил он краешком губ.

— *Bien! Muy bien!* — ответил Сиприано, не сводя с Рамона черных, по-детски восхищенных, внимательных глаз, словно пытался увидеть *свое*, Сиприано, отражение в лице Рамона. Рамон в свою очередь смотрел в индейские глаза Сиприано с легкой, доброй улыбкой узнавания, и Сиприано опустил голову, словно скрывая лицо, и его длинные черные волосы, зачесанные набок, упали ему на лоб.

Женщины наблюдали за их встречей в полном молчании. Когда мужчины медленно направились к столику, Карлота принялась разливать чай. Но ее рука так дрожала, что она с трудом удерживала чайник и вынуждена была поставить его на стол и села, сжав ладони коленями под белым муслиновым платьем.

— Как покатались по озеру? — рассеянно спросил Рамон, подходя.

— О, замечательно! — ответила Кэт. — Только было жарко, когда солнце опять появилось.

Рамон улыбнулся, провел пальцами по волосам. Потом оперся одной рукой о низкую стену террасы, посмотрел на озеро, и плечи его приподнялись в невольном вздохе.

Он стоял спиной к женщинам, обнаженный по пояс, пышные волосы взъерошены, и смотрел на озеро. Сиприано задержался возле него.

Кэт видела, как поднимаются от глубокого вздоха его мягкие, спокойные коричневато-кремовые плечи. При взгляде на нежную кожу его спины, гладкую, *целомудренно* чувственную, по ее телу пробежала дрожь. Широкие, квадратные, высокие плечи, прямая шея, гордо поднятая голова. Она с волнением смотрела на это упругое, с мощной грудью, великолепное мужское тело. Она не могла удержаться, чтобы не представить себе, как нож вонзается между этих безупречных мужских плеч. Только бы сокрушить их надменную неприступность.

Это она чувствовала. В другое время его нагота была вещью в себе, чем-то далеким, смутно представимым. И *думать* о ней было чуть ли не кощунством, пусть даже тобой двигало бы просто любопытство. Вот так Саломея смотрела на Иоанна. А в нем была эта красота Иоанна; подобный гранату высоко среди густой листвы, нагой, но не голый! Окутанный вечной тишиной и светом иного времени, прекрасного времени, не то что наше ничтожное, назойливо любопытное, трусливо-воровское время.

Едва Кэт вообразила, как нож вонзается между его плеч, ее сердце сжалось от горечи и стыда, и она как бы очнулась. Лучше заставить сердце умолкнуть, а глаза — погасить сверкающий в них острый интерес. От себя, любопытной, бесцеремонной, вернуться к себе, спокойной, ненавязчивой, для которой нагота не что-то стыдное или возбуждающее, но защищенное, как цветок, собственным глубоким, тихим осознанием своей красоты, далеким от дешевого самолюбования.

Дул слабый вечерний бриз. Вдалеке, в жемчужно-сером свете плыли лодки, солнце над ними казалось золотым. Отчетливо, несмотря на расстояние в двадцать миль, виднелся противоположный берег, хотя в воздухе висела опаловая, похожая на пену дымка, неотличимая от мглистой воды. Кэт даже видела белое пятнышко двойной колокольни церкви в Тулиапане.

Внизу, в саду, росли густые манговые деревья. Среди темной и красноватой их листвы порхали маленькие алые птички, как неожиданно распустившиеся головки маков, и носились парами птицы с серыми спинками и ярко-желтые снизу, как бабочки. Когда они на мгновение садились на ветку и складывали крылья, их становилось невидно. Когда садились птицы-кардиналы, они тоже словно исчезали — их крылья были сверху коричневыми, как ножны.

— Птицы в этой стране такие разноцветно-яркие снизу, — сказала Кэт.

Рамон неожиданно повернулся к ней.

— Говорят, слово *Mehico* переводится как «внизу»! — сказал он, с улыбой садясь в качалку.

Донья Карлота, с огромным усилием взяв себя в руки, принялась разливать чай, не отрывая глаз от чашек. Потом, не глядя на Рамона, протянула ему чашку. Боялась выдать себя взглядом. От этого ее охватил странный, истеричный гнев: она, которая была замужем за ним столько лет, знала его, ах, знала — и в то же время совершенно не знала. Ну просто совершенно.

— Передай мне кусочек сахара, Карлота, — сказал он спокойно.

Но при звуке его голоса жена замерла, словно некая рука резко схватила ее.

— Сахар! Сахар! — рассеянно повторила она.

Рамон подался вперед в качалке, держа чашку в руке, его выпуклая грудь спокойно вздымалась, дыша. Бедра, обтянутые тонким льном, казались обнаженными больше, чем смуглый обнаженный торс. Кэт поняла, почему на *plaza* запрещали появляться в хлопчатых штанах. Казалось, живая плоть просвечивает сквозь тонкую ткань.

Он был красив, почти до невероятности красив. Черноволосая голова, невесомо парящая над потемневшей от загара гладкой шеей. Откровенная чувственность, несущая в себе особую внутреннюю чистоту сильного человека, чистоту совершенно иного свойства, нежели ее чистота. От его фигуры с впившимся в талию голубым кушаком, облаченной в тонкий лен, обтягивающий бока и бедра и, казалось, светившийся их живой силой, исходило колдовское очарование сродни наркотическому, завораживая ее своей чистой, утонченной чувственностью. И еще эта его странная мягкая, спокойная уверенность, словно он знал, что он в безопасности, охраняемый своей темной аурой. Как если бы эта темная аура воздвигла стену между ним и сидящими рядом ею и его женой. Его чары были так сильны, что, казалось, ее рассудок мутится, а руки и ноги сковывает слабость.

А он был совершенно спокоен и невозмутим, добродушен и бесстрастен, защищенный своей непроницаемой *ambiente*[1]. То же и Сиприано. Их спокойствие, внутренняя отдаленность и сила давили на женщин, как тяжкий груз.

Теперь Кэт понимала, что чувствовала Саломея. Ясно представляла себе Иоанна Крестителя с его необыкновенной, отчужденной красотой, неприступного, но такого неотразимого.

«Нет! — сказала она себе. — Смотри на него не глазами просто, но только очами души. Закрой свои любопытные *смотрящие* глаза и погрузись в темное спокойствие этих мужчин. Они обрели больше, чем я, их мир богаче моего. Они избавились от того зуда глаз и желания, говорящего посредством глаз. Мои зудящие, горящие, *знающие*, выдумывающие глаза несут мне страдания, не дают *видеть*. Это мое проклятие проклятий, проклятие Евы. На мне проклятие Евы, мои глаза, как рыболовные крючки, мое знание — рыболовный крючок, вонзившийся мне в жабры, тянущий меня, извивающуюся в судороге желания. О, кто избавит меня от жала моих глаз, от нечистой остроты зрения! Дочь Евы, жадного воображения, почему эти мужчины не спасут меня от этого!»

Она встала и подошла к краю террасы. Внизу выпорхнули из своей невидимости две желтые, как нарциссы, птицы. В маленькой галечной бухточке, защищенной коротким волнорезом, где качалась на цепи лодка. Двое мужчин, стоя в воде, забрасывали большую тонкую круглую сеть и вытаскивали маленьких серебристых рыбешек чарале, которые то и дело выскакивали из коричневатой воды, сверкая, как осколки стекла.

— Рамон! — услышала Кэт голос Карлоты. — Может, чего-нибудь накинешь на себя?

Жена больше не в силах была это выносить.

— Да! Спасибо за чай, — ответил Рамон, вставая из-за стола.

Кэт смотрела, как он, по-прежнему в облаке своего обычного молчания, идет по террасе под тихий шорох сандалий по плиткам пола.

— Сеньора Катерина! — позвала Карлота. — Идите, выпейте чаю. Идите!

Кэт вернулась к столику, говоря:

— Здесь так удивительно покойно, мирно.

— Покойно! — как эхо, повторила Карлота. — Ах, я этого не нахожу. Ужасно тихо, это да, но это меня и пугает.

— Часто вы покидаете свою часть? — спросила Кэт Сиприано.

— Да. Довольно часто. Раз в неделю. Или два, — ответил он; его черные гла-

---

[1] Здесь: аура (*исп.*).

за смотрели на нее с каким-то таинственным выражением, которого она не понимала.

Эти мужчины хотели подавить ее *волю*, хотели сделать вид, что при ясном свете дня не замечают ее.

— Мне пора, надо возвращаться домой, — сказала она. — Солнце скоро начнет садиться.

— *Ya va?* Уже уходите? — произнес Сиприано своим мягким, бархатистым индейским голосом с ноткой легкого удивления и упрека.

— О, нет, сеньора! — закричала Карлота. — Останьтесь до завтра. Прошу, останьтесь со мной до завтра.

— Меня будут ждать дома, — ответила она нерешительно.

— Ах, нет! Я могу послать мальчишку, предупредить, что вы вернетесь завтра. Хорошо? Остаетесь? Ах, как прекрасно!

И она ласково коснулась руки Кэт, потом вскочила и поспешила к слугам.

Сиприано достал портсигар. Предложил Кэт.

— А что, если я не откажусь? — сказала она. — Это мой порок.

— Конечно, не отказывайтесь. Нет ничего хорошего в том, чтобы быть безупречной.

— Вы так считаете? — рассмеялась она, пуская дым.

— А теперь вы по-прежнему считаете, что здесь царит мир и покой? — спросил он с непонятной иронией.

— Почему вы спрашиваете?

— А мне интересно, почему белые всегда хотят мира?

— Но это так естественно! Разве все люди не хотят мира? Вы не хотите?

— Мир — это всего лишь отдых после войны, — сказал он. — Так что он не более естествен, чем сражение: наверно, не более естествен.

— Но есть иной покой, который выше нашего понимания. Разве не знаете?

— Пожалуй, я не представляю, что это такое, — сказал он.

— Какая жалость!

— Вы хотите привить мне свои понятия! Но я смотрю на это по-другому. Каждый человек переживает два состояния духа. Одно подобно раннему утру в сезон дождей, очень спокойному, мягкому, влажному, да? Когда поет пересмешник и всюду порхают птицы, благоухающему. И другое, похожее на сухой сезон, — когда весь день струится постоянный, жаркий свет и кажется, что так будет всегда.

— Но вам больше нравится первое.

— Не знаю! — ответил он. — Второе длится дольше.

— Уверена, свежее утро нравится вам больше, — повторила она.

— Не знаю! Не знаю! — мрачно улыбнулся он, и она поняла, что он действительно *не* знает. — В первом состоянии вы можете чувствовать, как цветы распускаются на своих стеблях, стебли очень крепкие и напоены соком, да?.. и цветок распускается, как лицо, от которого исходит аромат желания. Такой может быть женщина... Но это проходит, и начинает палить солнце, очень яркое, очень горячее, да? Тогда все внутри человека меняется, чернеет, да? И цветы вянут, а грудь человека становится, как стальное зеркало. И внутри него чернота, он сворачивается и разворачивается, как змея. Все цветы засохшие, стебли поникли, да? И тогда для мужчины не существует женщин. Они исчезают, как цветы.

— И чего же он хочет тогда?

— Не знаю. Может, он хочет быть очень большим человеком, властелином над всеми людьми.

— Так почему же он не осуществит свое желание? — спросила Кэт.

Сиприано пожал плечами.

— А вы, — сказал он ей, — вы мне кажетесь тем свежим утром, о котором я говорил.

— Мне только что стукнуло сорок, — взволнованно сказала она.

Он снова пожал плечами.

— Это не имеет значения, — сказал он. — Все равно, сколько вам стукнуло. Ваше тело кажется мне стеблем цветка, о котором я говорил, а лицо — оно всегда будет, как утро в сезон дождей.

— Зачем вы мне это говорите? — спросила она, не в силах побороть невольную дрожь, охватившую ее.

— Почему я не должен говорить этого! — ответил он. — Вы как прохладное утро, очень свежее утро. Мы, мексиканцы, — конец жаркого сухого дня.

Его черные глаза, не отрываясь, смотрели на нее с затаенным мучительным желанием и, как ей показалось, непонятным вызовом. Она опустила голову, пряча лицо и качаясь в качалке.

— Мне бы хотелось жениться на вас, — сказал он, — если вы когда-нибудь соберетесь замуж. Мне бы хотелось жениться на вас.

— Не думаю, что *вообще* выйду замуж еще раз, — ответила она, метнув на него взгляд, грудь ее вздымалась, словно ей стало нечем дышать, лицо залил неудержимый густой румянец.

— Кто знает! — сказал он.

На террасе появился Рамон и направился к ним, через голое плечо перекинуто тонкое белое серапе с сине-черным узором по краям и длинной алой бахромой, раскачивавшейся в такт его шагам. Он прислонился к столбу, глядя на сидящих Кэт и Сиприано. Сиприано поднял на него глаза, выражавшие глубокую привязанность.

— Я сказал сеньоре Катерине, — произнес он, — что, если ей когда-нибудь захочется выйти замуж, она может выйти за меня.

— Нельзя быть таким прямолинейным, — улыбаясь, сказал Рамон, глядя на Сиприано с тем же выражением.

Потом посмотрел на Кэт, улыбаясь проницательными глазами. Он стоял, сложив руки на груди, как это делают мексиканцы, когда становится холодно; его выпуклая гладкая грудь была цвета опиума.

— Дон Сиприано говорит, что белые люди всегда хотят мира, — сказала она, ищуще глядя на него. — Разве вы не считаете себя белыми людьми? — спросила она с некоторым вызовом.

— Не белее, чем мы есть, — улыбнулся Рамон. — По крайней мере, не белые, как лилия.

— И неужели вы не хотите мира?

— Я? Нужно подумать. Как и было предсказано, кроткие наследовали землю. Но кто я такой, чтобы завидовать им в их мире! Нет, сеньора. Разве я похож на проповедника мира или на проповедника войны? На мой взгляд, раскол проходит не здесь.

— Не понимаю, чего вы хотите, — сказала она, не сводя с него глаз.

— Мы лишь наполовину понимаем себя, — ответил он, улыбаясь переменчивыми глазами. — А может, и того меньше.

В нем была особая болезненная доброта, и она удивилась бы, поразилась, знай, что такое подлинная отеческая заботливость. Загадочность, благородство, неприступность — и болезненное сострадание мужчины в его тайном отцовстве.

— Вам не нравятся краснокожие? — мягко спросил он.

— Пожалуй, на них приятно смотреть, — ответила Кэт. — Но, — она едва заметно содрогнулась, — я рада, что я белая.

— Чувствуете, что близкие отношения были бы невозможны? — сказал он прямо.

— Да! — кивнула она. — Именно это я имела в виду.

— Верно чувствуете.

И когда он сказал это, она поняла, что для нее он красивее любого белокожего блондина и что близость с ним, о которой можно лишь мечтать, была бы прекрасней всего, испытанного ею до сих пор.

Впрочем, хотя он действовал на нее неотразимо, с его стороны не было ни малейших посягательств на нее, никаких попыток сблизиться. Такую попытку совершила лишь неудовлетворенность Сиприано.

Услышав голос Рамона, Карлота смущенно возникла в дверях. Поняв, что он говорит по-английски, гневно вспыхнула и вновь скрылась. Но немного погодя появилась, неся в руках маленькую вазу с кремовыми цветами, похожими на фрезию и очень душистыми.

— Какая прелесть! — сказала Кэт. — Это храмовые цветы! На Цейлоне местные жители входят на цыпочках в маленькие храмы и кладут один такой цветок у подножия статуи Будды. И столики для приношений сплошь покрыты этими цветами. Такой вот по-восточному утонченный способ поклонения.

— О, сеньора! — сказала Карлота, ставя вазочку на стол. — Я принесла их не каким-то богам, тем более чужим. Я принесла их для вас. Они так чудесно пахнут.

— Да, прекрасно! — сказала Кэт.

Мужчины удалились, Рамон шел, посмеиваясь.

— Ах, сеньора! — нервно воскликнула Карлота, присаживаясь к столу. — Могли бы вы последовать примеру Рамона? Могли бы *вы* отвергнуть Пресвятую Деву? Я бы скорей умерла!

— Да что вы! — слегка поскучнев, ответила Кэт. — Конечно же, не нужны нам никакие *другие* боги.

— Другие боги, сеньора! — донья Карлота была в шоке. — Как такое возможно! Дон Рамон совершает смертный грех.

Кэт промолчала.

— А он хочет заставить многих людей совершить то же самое, — продолжала Карлота. — Это грех гордыни. Мужчины слишком высокого мнения о себе! Это главный грех мужчин. Ах, я говорила ему... и так рада, сеньора, что вы чувствуете то же, что я. Я так боюсь американских женщин. Они хотят, чтобы у них был мужской ум, поэтому одобряют всякое безрассудство и всякий порок мужчин... Вы католичка, сеньора?

— Я училась в монастырской школе, — сказала Кэт.

— Да, конечно! Конечно!.. Ах, сеньора, как будто женщина, которая познала Пресвятую Деву, способна отвергнуть ее. Какая женщина может быть настолько бессердечной, чтобы послать Христа снова на крест, распять его дважды! Но мужчины, мужчины! Вся эта история с Кецалькоатлем! Какое шутовство, сеньора; если бы это не было страшным грехом! И двое умных, прекрасно образованных людей!.. Слишком они высокого мнения о себе!

— Мужчинам это свойственно, — сказала Кэт.

Было время заката. Небо затянула огромная плоская туча, лишь у горизонта оно было чистым. Солнца не было видно. Оно погружалось в густую, розово-красную дымку за волнистым горным хребтом. Холмы приобрели синеватый оттенок, воздух — оранжево-розоватый, по желтоватой воде бежала розоватая рябь. Мальчишки и мужчины, купавшиеся недалеко от берега, были цвета темного пламени.

По каменной лестнице в конце террасы Кэт и Карлота поднялись на *azotea*, плоскую крышу. С высоты им открылся целый мир: гасиенда с двором, похожим на двор крепости, дорога, идущая между густых деревьев, черные саманные домики вдоль разбитой автодороги, небольшие костры, уже мерцавшие у их дверей. Розоватый свет незаметно переходил в лавандово-голубой, и выделялись яблочно-зеленые ивы на берегу. В другой стороне, иссушенные и розовые, поднимались крутые холмы, похожие на могильные курганы. Вдалеке, за озером, белела двойная колокольня в Сайюле и сквозь деревья проглядывали виллы. По сверкающей глади озера медленно ползли лодки, растворяясь в вечерних сумерках.

В одной из них сидела мрачная Хуана, которую отвозили домой.

Первый дождь

Рамон и Сиприано были возле озера. Сиприано тоже переоделся в белую одежду и в сандалии, что шло ему больше, нежели военная форма.

— У меня был разговор с Монтесом, когда он приезжал в Гвадалахару, — сказал Сиприано Рамону. Монтес был президентом республики.

— И что он сказал?

— Он осторожен. Но он не такой, как его окружение. Думаю, он чувствует себя среди них одиноким. Думаю, он не прочь узнать тебя поближе.

— С какой целью?

— Ты бы мог оказать ему моральную поддержку. Возможно, стать министром, а когда закончится срок Монтеса, и президентом.

— Мне нравится Монтес, — сказал Рамон. — Он человек честный и неукротимый. А тебе он нравится?

— Да! — ответил Сиприано. — Более-менее. Он подозрителен и ревнив, поскольку боится, что кто-нибудь может захотеть разделить с ним его власть. У него повадки диктатора. Захотел узнать, буду ли я верен ему.

— Ты дал ему понять, что будешь?

— Я сказал ему, что забочусь единственно о тебе и о Мексике.

— Как он это воспринял?

— Ну, он не дурак. Он ответил так: «Дон Рамон смотрит на мир иными глазами, нежели я. Кто знает, кто из нас прав? Я хочу спасти мою страну от нищеты и невежества, он же хочет спасти ее душу. Я говорю, что голодному и безграмотному не до души. Пустой желудок грызет себя, то же и пустой ум, и душа становится вещью несущественной. Дон Рамон утверждает, если у человека нет души, не имеет значения, голоден он или безграмотен. Что ж, он может идти своим путем, я пойду своим. Верю, что мы не помешаем друг другу. Даю вам слово, что не стану ему мешать. Он метет патио, я мету улицу».

— Разумно! — сказал Рамон. — И порядочно.

— Почему бы тебе не побыть несколько месяцев министром? А потом занять пост президента? — спросил Сиприано.

— Ты знаешь, я этого не хочу. Я должен оставаться в другом мире и действовать в другом мире... Политика должна преследовать свои цели, общество — свои. Оставь меня в покое, Сиприано. Знаю, ты хочешь, чтобы я стал новым Порфирио Диасом или кем-то в этом роде. Но, по мне, это путь к явному и полному провалу.

Сиприано выжидающе смотрел на Рамона, и в его черных глазах были любовь и страх, и надежда, но также непонимание и подозрение, которое идет об руку с непониманием.

— Я сам не могу взять в толк, *чего* ты хочешь, — пробормотал он.

— Да, да, конечно, не можешь. Политика и вся эта общественная религия, которую исповедует Монтес, это что мытье яйца снаружи, чтобы оно выглядело чистым. Я же хочу проникнуть внутрь яйца, в его сердцевину, чтобы дать толчок рождению новой птицы. Увы, Сиприано! Мексика — это старое, старое яйцо, которое птица Времени снесла давным-давно; и она столетия сидела на нем в гнезде мира, пока оно не стало отвратительным с виду. Но это еще хорошее яйцо, Сиприано. Оно еще не протухло. Только искра огня никогда не проникала в него, чтобы оно проснулось к жизни. Монтес хочет почистить гнездо и помыть яйцо. Но пока он будет это делать, яйцо остынет и умрет. Чем дольше спасать этих людей от нищеты и невежества, тем скорее оно умрет: как грязное яйцо, которое берешь из-под орлицы, чтобы помыть его. Пока его моешь, оно остывает и умирает. Бедный старый Монтес, все его идеи заимствованы у американцев и европейцев. А старая Голубка Европа никогда не насидит яйцо смуглокожей Америки. Штаты не могут умереть, потому что уже неживые. Они — гнездо, полное фарфоровых яиц, прошедших стадию обжига. Так что их можно мыть. Но нам здесь, Сиприано, нам здесь нужно, чтобы птенец вылупился, а уж тогда мы начнем чистить гнездо.

Сиприано опустил голову. Он постоянно испытывал Рамона, чтобы посмотреть, удастся ли посеять в нем сомнения. Всякий раз он убеждался, что это ему не удается, и он покорялся ему, и пламя радости вспыхивало в нем. Но он должен был вновь и вновь испытывать его.

— Нет ничего хуже, чем стараться совместить эти вещи. По крайней мере, на нынешнем этапе они несовместимы. Придется нам закрыть глаза и тонуть, погружаться все глубже, подобно теням, пока не достигнем дна. Как ловцы жемчуга. А ты пляшешь на поверхности, как пробка.

Сиприано еле заметно улыбнулся.

— Мы должны открыть раковину космоса и извлечь из нее жемчужину нашего мужества. Пока не овладеем жемчужиной, мы лишь мошкара на поверхности океана, — сказал Рамон.

— Моя мужская суть — как демон, воющий внутри меня, — сказал Сиприано.

— Истину говоришь, — кивнул Рамон. — Это потому, что старая раковина хранит ее, как черную жемчужину. Ты должен выпустить ее на волю.

— Рамон, — сказал Сиприано, — как, по-твоему, хорошо бы стать змеем, и таким огромным, чтобы обвить земной шар и раздавить его, как яйцо?

Рамон посмотрел на него и рассмеялся.

— Думаю, нам это было бы по силам, — сказал Сиприано, и медленная улыбка свернулась вокруг его рта. — Разве было бы не замечательно?

Рамон, смеясь, покачал головой.

— По крайней мере, *один* хороший момент в этом был бы, — сказал он.

— Кто просит большего! — воскликнул Сиприано.

В глазах Рамона тоже вспыхнула искра. Но он тут же взял себя в руки.

— Что в этом хорошего! — с горечью сказал он. — Если яйцо будет раздавлено, а мы уцелеем, что нам останется, кроме как, стеная, бродить безлюдными путями тьмы? Что в этом хорошего, Сиприано?

Рамон встал и пошел к дому. Солнце село, опускалась ночь. В душе его вновь проснулся гнев. Карлота пробудила его: эти две женщины словно все делали для того, чтобы разбудить черное чудовище его дремлющей ярости, пока оно вновь не начинало бить хвостом. И Сиприано дразнил его, пока оно не завыло от желания.

— Моя мужская суть — как демон, воющий во мне, — сказал Рамон о себе словами Сиприано.

И он признал правоту этого воя, его мужская суть была подавлена, унижена, оскорблена. Ярость — на Карлоту, на Сиприано, на своих людей, на все человечество — захлестнула его.

Его люди предадут его, он знал это. Сиприано предаст. Стоит однажды обнаружить слабость, и они набросятся на него. Выскочат, как тарантулы, из ниоткуда и вонзят ядовитое жало.

Стоит хоть раз дрогнуть. А может ли живой человек быть начисто лишен слабостей?

По внешней лестнице, через железную дверь сбоку дома, под густыми деревьями, он поднялся к себе и сел на кровать. Ночь была душной, давящей, зловеще тихой.

— Скоро разверзнутся хляби, — услышал он голос слуги. Он закрыл двери, и в комнате воцарилась непроглядная темень. Снял с себя одежду и отшвырнул со словами: «С одеждой я освобождаюсь от мира». И, стоя нагой и невидимый в середине комнаты, вскинул вверх стиснутый кулак что есть силы, чувствуя, как хрустнула грудная клетка. Левая рука с легко согнутыми пальцами висела свободно.

И, тугой, как струя беззвучного фонтана, он рвался вверх и обрушивался вниз в непроницаемой тьме, содрогаясь в экстазе. Пока черные волны не покатились по его сознанию, его разуму, волны тьмы затопили память, все его существо, как наступающий прилив, и наконец больше не было ничего, только волны прилива, и он содрогнулся в последний раз и замер в неподвижности. Невидимый в темноте, спокойный и расслабленный, он смотрел широко открытыми глазами во тьму, чувствуя, как темные живительные воды внутреннего прилива омывают сердце, живот и сознание растворяется во всеобъемлющем сознании, не тревожимом мыслями.

Он закрыл лицо ладонями и стоял, не двигаясь, ничего не сознающий, ничего не слышащий, ничего не чувствующий, ничего не знающий, как темная водоросль глубоко на морском дне. Ни Времени, ни Внешнего Мира в глубинах, вневременных и внемирных.

Потом, когда его сердце и живот вернулись в прежнее состояние, вновь забрезжили проблески сознания, как робкий, постепенно разгорающийся огонек.

Он отер ладонями лицо, накинул на себя серапе и молча, в ауре боли, вышел из комнаты, взял барабан и спустился вниз.

Мартин, который любил его, топтался в загуане.

— *Ya, Patrón?* — спросил он.

Джо Гарсиа. Бог тьмы Тескатлипока (2004)

— *Ya!*[2] — ответил Рамон.

Слуга бросился в дом, где в огромной темной кухне горела лампа, и выбежал с охапкой соломенных циновок.

— *Где, Patrón?* — спросил он.

Рамон помолчал, колеблясь, посмотрел на небо.

— *Viene el agua?*

— *Creo que si, Patrón*[3].

Они пошли к навесу, откуда упакованные бананы увозили на ослах. Там слуга бросил циновки. Рамон разложил их на земле. Прибежал Гислено с охапкой тростника, чтобы соорудить простейшие светильники. Выбирая по три стебля потолще, он связывал их и, установив получившиеся треножники, поместил меж-

[2] «Пора, господин?» — «Пора» (*исп.*).

[3] «Дождь будет?» — «Думаю, да, господин» (*исп.*).

ду их верхними концами по слегка выдолбленному куску лавы. Потом сбегал в дом и принес несколько горящих сосновых головешек. Три-четыре головешки, каждая величиной не больше среднего пальца руки, горели на камне, и по двору метались тени.

Рамон снял с себя серапе и, сложив, сел на него. Гислено зажег второй светильник-треножник. Рамон сидел спиной к стене, блики огня плясали на его темном нахмуренном лбу. В свете светильника его грудь казалась золотой. Он взял в руки барабан и заиграл сигнал сбора — медленный, монотонный, печальный. Через секунду прибежали двое. Появился барабанщик, Рамон встал и передал ему барабан. Тот выбежал из главных ворот на темную дорогу, и вскоре там зазвучала барабанная дробь, быстрая, резкая.

Рамон набросил на себя серапе, алая бахрома которого касалась его колен, и стоял неподвижно. Волосы взъерошены, вокруг плеч вязаная змея, голова которой была нацелена в середину синей, тоже вязаной, птицы.

Из дома вышел Сиприано. На нем было ало-коричневое серапе: огромное алое солнце в середине, темно-алый зигзаг по краям и темно-коричневая бахрома внизу, на уровне колен. Он подошел и встал рядом с Рамоном, глядя ему в лицо. Но брови Рамона были нахмурены, взор вперен во тьму под навесами на другой стороне двора. Он смотрел в сердце мира; потому что человеческие сердца — как ненадежные зыбучие пески. Только в сердце космоса можно обрести силу. И если он сможет прикоснуться к сердцу мира, то из сердца мира хлынет в него новая кровь, наполняя его силой и тишиной, вливая в него мужество.

Сиприано бросил взгляд во двор. Его солдаты, маленькая группка, подошли ближе. Трое или четверо их, в темных серапе, стояли вокруг огня. Сам он, яркий, как птица-кардинал, стоял рядом с Рамоном. Даже сандалии у него были яркие, красные, как сургуч, а свободные льняные штаны у щиколоток были стянуты красно-черными завязками. Его лицо было темно-красным в пламени светильников, черная эспаньолка придавала лицу какой-то дьявольский вид, глаза сардонически сверкали. Он взял своей маленькой рукой руку Рамона и стоял так, не выпуская ее.

В ворота входили пеоны в своих огромных сомбреро. Женщины торопились, быстро перебирая босыми ногами, выглядывающими из-под широких плещущихся подолов, на руках у них были младенцы, завернутые в темные платки, сзади бежали дети постарше. Они сбивались в кучу у светильников, пугливо, как дикие животные, глядя на круг мужчин в темных серапе, на величественную фигуру Рамона в белом серапе с голубой эмблемой, горделиво поднявшего прекрасную голову, мрачного, и на Сиприано рядом с ним, яркого, как птица-кардинал.

В дверях дома показались Карлота и Кэт. Карлота, кутаясь в черную шелковую шаль, села на деревянную скамью в вестибюле, на которой обычно сидели солдаты, и смотрела на красноватый огонь, на темный круг мужчин, на своего высокого красивого мужа, маково блестящего Сиприано, на группу низкорослых пропыленных солдат и густую толпу пеонов, их жен и детей с глазами, как у диких животных. В ворота текли новые толпы спешащих людей, а на дороге продолжал греметь барабан, и высокий голос пел, повторяя, одну и ту же песнь:

Кто-то войдет в распах ворот,
Быстрее, быстрей, эйя́!
Увидеть того, кто среди факелов ждет.
И ты? И я?

Кто-то придет сюда, где свет,
Быстрее, быстрей, эйя́!
И услышит слова, коих ждал много лет.
И ты? И я?

Ворота закроют, а стукнутся в них:
Впустите меня, эйя́!
Получат ответ: я не знаю таких.
И ты? И я?

Толпа вторила певцу, оглушительными, дикими голосами подхватывая возглас «эйя́!» и рефрен: «И ты? И я?» Заставляя Карлоту вздрагивать.

Кэт, кутаясь в желтую шаль, медленно пошла к толпе.

Барабан содрогнулся в последний раз и смолк. Барабанщик вошел во двор, огромные ворота закрыли и заперли на засов, барабанщик занял свое место в кольце стоящих мужчин. Воцарилась мертвая тишина.

Рамон по-прежнему стоял, глядя из-под нахмуренных бровей в никуда. Затем спокойным, приглушенным голосом сказал:

— Снимая с себя этот покров, я избавляюсь от дня прошедшего.

Он снял серапе и перекинул его через руку. Все мужчины, стоявшие в круге, сделали то же самое и теперь стояли с обнаженными грудью и плечами. Сиприано, смуглый дочерна и мускулистый, стоял рядом с Рамоном.

— Я избавляюсь от дня прошедшего, — продолжал Рамон тем же спокойным, приглушенным голосом, — и теперь стою, открыв мое сердце ночи богов.

Рамон обратил глаза к земле.

— Змей земли, — сказал он, — змей, лежащий в огне в сердце мира, приди! Приди! Змей огня в сердце мира, свернись золотым кольцом вокруг моих лодыжек и поднимись, как жизнь, по колену и положи голову на мое бедро. Приди, опусти голову свою на мою ладонь, в колыбель моих пальцев, змей земных глубин. Поцелуй мои ступни и лодыжки золотым ртом, колени мои и бедро, змей, отмеченный огнем и тенью, приди! И положи голову в корзинку моих пальцев! Вот так!

Голос Рамона звучал тихо и гипнотически. Замирал в тишине. И казалось, нечто таинственное незримо возникло из-под земли. Леонам чудилось, что они и впрямь увидели змею из сверкающего золота и живой тьмы, мягко обвившую лодыжку и колено Рамона и опустившую голову в его сложенные горстью пальцы, лижущую его ладонь раздвоенным языком.

Он взглянул широко раскрытыми, вызывающими ужас глазами в огромные, блестящие глаза людей.

— Говорю вам, — продолжал он, — истинно говорю вам, в сердце земли спит великий змей, спит среди огня. Те, кто спускаются в шахты, чувствуют его жар и пот, чувствуют, как он шевелится. Это живой огонь земли, ибо земля жива. Змей мира огромен, и чешуя его — скалы, между ними растут деревья. Говорю вам, земля, которую вы копаете, живая, как спящий змей. Столь громаден змей, по которому вы ступаете, что наше озеро лежит между его колец, как капля дождя между колец спящей гремучей змеи. Тем не менее он живой. Земля — живая.

А если бы она умерла, и мы умерли бы. Только благодаря живущим почва остается плодородной и растит ваш маис. Из корней его чешуи вы добываете серебро и золото, и деревья растут из него, как усы и борода на моем лице.

Земля жива. Но она велика, а мы ничтожны, ничтожней пыли. А он велик в своей жизни и порой гневается. *Эти людишки, что ничтожней пыли, — говорит он, — попирают меня ногами и считают, что я мертв. Даже со своими ослами они общаются, кричат на них: «Пошел, ослик! Пошел!» Но я не слышу от них ни слова. Потому ополчусь на них, как женщина, которая лежит с мужем в постели и, гневаясь на него, заставляет его терзаться, поворачиваясь к нему спиной.*

Вот что говорит нам земля. Она насылает на нас боль в ногах и бессилие чресл.

Потому что как злая женщина в доме способна сделать мужчину мрачным, лишить его радости жизни, так земля может сделать нас мрачными, наши души холодными, жизнь тяжкой.

Тогда обратитесь к змею в сердце мира, помажьте пальцы маслом и протяните их ему, чтобы он мог вкусить масла земли и придать силу вашим ногам и лодыжкам, и коленям, силу, которая, как сок в молодом стебле маиса, поднимающийся через сочленение и растекающийся млеком по маисовому початку.

Сердце земли питает мужскую силу, и его естество восстает, как стебель маиса, гордо тянущий вверх свои зеленые листья. Будьте горделивы, как маис, и пускайте корни глубже, глубже, ибо дожди готовы пролиться и пришло время для роста нам в Мексике.

Рамон кончил говорить; тихо пульсировал барабан. Все мужчины в круге смотрели в землю, расслабленно опустив левую руку.

Завороженная Карлота, которая не могла разобрать, что говорил муж, медленно направилась к Кэт. Та стояла, бессознательно глядя в землю и незаметно опустив, как мужчины, левую руку. Но потом она испугалась того, что может произойти с ней, и, подняв руку, спрятала ее под шаль.

Внезапно барабан зазвучал по-другому: за громкими ударами следовали тихие в необычном, волнующем ритме.

Все подняли глаза вверх. Рамон вскинул над головой правую руку со стиснутым кулаком и смотрел в черное небо. Мужчины, окружавшие его, сделали то же самое, и обнаженные руки взметнулись вверх, как множество ракет.

— Выше! Выше! Выше! — прозвучал неистовый голос.

— Выше! Выше! — диким хором закричали мужчины в кольце.

Руки у мужчин в толпе непроизвольно дернулись, потом они вскинули их вверх и подняли лица к черным небесам. Даже кое-кто из женщин смело вскинул голую руку над головой, и на душе у них стало легче.

Но Кэт не последовала их примеру.

Воцарилась мертвая тишина, даже барабан молчал. Потом раздался голос Рамона, обращенный к черному небу:

— Твои огромные крылья темны, Птица, этой ночью ты низко летишь. Ты низко летишь над Мексикой, и мы скоро почувствуем на лице ветер от твоих крыльев.

Эйя́, Птица! Ты летаешь где хочешь. Ты летишь возле звезд и садишься на солнце. Ты пропадаешь из глаз и сейчас улетела за белую реку небес. Но ты возвратишься, как возвращаются северные утки, ищущие воду и зиму.

Ты сидишь посередине солнца и чистишь свои перья. Ты купаешься в реках звезд и поднимаешь вокруг себя звездную пыль. Улетаешь в бездонную глубь неба, откуда, кажется, нет возврата.

Ты возвращаешься к нам, и мы чувствуем на лице тугой воздух от твоих крыльев...

И в этот момент внезапно поднялся ветер, и слышно было, как под его порывами хлопнула дверь в доме, задрожали стекла в окнах, застонали деревья.

— Явись же, Птица бескрайнего неба! — неистово воскликнул Рамон. — Явись! О, Птица, опустись на мгновение мне на руку, над моей головой и дай мне силу неба и мудрость. О, Птица! Птица всех широких небес, даже если сбросишь свои громовые перья, а из клюва белую змею огня на землю, где она может юркнуть обратно в глубь гор, в дом свой: даже если ты вернешься как Громовержец, явись! Сядь на мгновение мне на руку, стиснув ее сильными лапами грома, и простри крылья над моей головой, как тень туч; коснись грудью моего лба и причасти меня солнцем. Птица, летающая всюду Птица Потустороннего мира, с громами перьев и змеей молнии в клюве, с синим небом во впадинах крыльев и тучей в изгибе шеи, с солнцем в опаленных перьях груди и мощью лап, с ужасающей мудростью в твоем полете, слети ко мне на мгновенье, слети!

От внезапных порывов ветра затрепетал, затрещал огонь светильников, глухо зашумело озеро за деревьями. Вдали, над черными холмами, сверкнула молния.

Рамон уронил воздетую руку. Ударил барабан. Рамон сказал, обращаясь к толпе:

— Сядьте, пока Птица не начала стряхивать воду со своих крыльев. Это случится скоро. Садитесь.

Люди засуетились. Мужчины набрасывали на головы серапе, женщины туже стягивали под подбородком платки, и все усаживались на землю. Только Кэт и Карлота, стоявшие в стороне, остались на ногах. Порывы ветра рвали пламя светильников, мужчины положили свои шляпы на землю рядом с собой.

— Земля — живая, и небо — живое, — сказал Рамон уже нормальным голосом, — и между ними живем мы. Земля поцеловала мои колени и вложила силу в мой живот. Небо опустилось мне на руку и сообщило мощь моей груди.

Но как на заре Утренняя Звезда стоит между землей и небом, так и в нас может взойти звезда и встать между сердцем и чреслами.

И это — мужественность у мужчин, а у женщин их женственность.

Вы еще не мужчины. И женщины, вы еще не женщины.

Вы суетитесь и мечетесь, и умираете, и все же звезда вашей мужественности еще не взошла в вас, звезда вашей женственности еще не сияет спокойно между вашими грудями, женщины.

Говорю вам, для того, кто жаждет этого, звезда мужественности взойдет в нем, и он станет горд и совершенен, как совершенна Утренняя Звезда.

И звезда женственности сможет наконец взойти и засиять между тяжкой округлостью земли и серой пустыней неба.

Но как? Как достичь этого? Как добиться?

Как мы, мужчины, сможем стать людьми Утренней Звезды? А женщины — женщинами Звезды Рассветной?

Опустите пальцы вниз, чтобы Змей земли приласкался к вам.

Поднимите руку, чтобы прилетела далекая Птица и села на нее.

Будьте вдвойне бесстрашны — перед молнией и перед землетрясением.

Будьте вдвойне мудры — мудростью змеи и мудростью орла.

И спокойны вдвойне — спокойствием змея и спокойствием солнца.

И могучи вдвойне — могуществом глубин земных и могуществом глубин небесных.

Но на вашем лбу, Мужчины, светлая Утренняя Звезда, которую ни день, ни ночь, ни земля, ни небо не могут поглотить и погасить.

И промеж ваших грудей, Женщины, Рассветная Звезда, которую не загасить.

И ваше последнее пристанище — Утренняя Звезда. Ни небеса, ни земля не поглотят вас, когда придет ваш час, но вы уйдете в иной мир, к яркой звезде, одинокой, но никогда не чувствующей себя одиноко.

Утренняя Звезда посылает вам гонца, бога, который умер в Мексике. Он спал крепким сном, и Незримые омыли его тело водой воскресения. И он восстал, отвалил камень от устья своей могилы и расправил члены. И сейчас он широко шагает, преодолевая горизонты, шагает стремительней, чем катится вниз огромный камень с его могилы, давя тех, кто привалил его к ее устью.

Сын Звезды возвращается к Сынам Людей широкими, бодрыми шагами.

Приготовьтесь встретить его. Омойтесь и умастите маслом руки свои и ноги, губы свои и глаза, и уши, и ноздри, грудь и пупок, и сокровенные части, чтобы ничто от смертных дней, от праха скелетов и от пороков не могло войти в вас и сделать вас нечистыми.

Не смотрите вчерашними глазами, не слушайте, как вчера, и не дышите, не обоняйте и не пробуйте на язык, не ешьте и не пейте, как вчера. Не целуйте вчерашними губами, не касайтесь вчерашними руками и не ходите вчерашними ногами. И пусть ваш пуп не знает ничего вчерашнего, и входите в ваших женщин новым телом.

Ибо вчерашнее тело мертво — падаль, гриф Ксопилоте кружит над ним.

Отриньте свое вчерашнее тело и облекитесь в новое. Точно так, как ваш Бог, который явится. Кецалькоатль[4] явится в новом теле, как звезда, из мрака смерти.

Да, вот сейчас, когда вы сидите на земле и округлости вашего тела касаются ее, скажите: «Земля! Земля! Ты живая, как живые округлости моего тела. Вдунь дыхание твоего поцелуя в меня сейчас, когда я сижу на тебе».

Итак, сказано. Земля шевелится под вами, небо машет над вами крыльями. Возвращайтесь домой, поспешайте, скоро обрушатся воды и навечно смоют ваше прошлое.

Расходитесь по домам и уповайте на то, что станете Мужчинами Утренней Звезды, Женщинами Рассветной Звезды.

---

[4] Кецалькоатль (на языке нахуа — Пернатый змей) — древнее тольтекское божество плодородия, позднее трансформировавшееся в бога утренней звезды, а затем, у ацтеков, ставшее богом-творцом мира, создателем человека и культуры, стихий и обычно изображавшееся в виде бородатого человека в маске или змея, покрытого перьями. В своем романе Лоуренс дает глубокое и поэтичное истолкование образа Кецалькоатля и довольно точно излагает основные моменты мифа о нем, отталкиваясь от которого, создает целую новую религию со своей обрядностью, своим Священным писанием, своей церковью, пантеоном «живых» богов, ритуалами и символами.

Пока вы еще не мужчины и женщины...

Он встал и махнул рукой, отпуская людей. Через мгновение все были на ногах и бросились собираться. Торопливыми, но несуетливыми мексиканскими сборами, казалось, была занята сама земля.

Черный ветер бушевал в небе, со свистом рвал кроны манговых деревьев. Мужчины, придерживая шляпы, бежали на полусогнутых ногах, серапе развевались за спиной. Босоногие женщины, натягивая на голову платки, бежали через загуан во внешний двор.

Огромные двери были распахнуты, на пороге стоял солдат с винтовкой за спиной и лампой-«молнией» в руке. Люди, как призраки, пробегали загуан и коридор и неслись дальше по темной дорожке, как клочки бумаги, пропадая в нигде. Через мгновение они беззвучно исчезли.

Мартин запер двери на засов. Солдат поставил «молнию» на деревянную скамью и присоединился к собравшимся в маленькой нише в загуане напарникам, похожим в своих темных шинельках на поганки. Один уже свернулся, как змея, на деревянной скамье, укрывшись с головой одеялом.

Кэт с доньей Карлотой поднимались наверх, а внизу слуги возбужденно кричали:

— Вода идет!

Озеро было совершенно черным, как преисподняя. Внезапно налетел дикий порыв ветра, и со стороны манговых деревьев раздался странный треск, словно в воздухе лопнула какая-то мембрана. Цветущие олеандры в саду стелились почти горизонтально, их цветы, касавшиеся земли, призрачно белели в бледном луче фонаря, вроде уличного, который горел на стене напротив парадного входа. Молодая пальма согнулась дугой, раскинув свои листья по земле. Незримая во тьме колесница джаггернаута катилась над миром.

За озером, в юго-западной стороне, молния прочертила небо, как зловещее предостережение. И глухо, бархатно прокатился раскат грома.

— Мне страшно! — закричала донья Карлота и, заслонив глаза ладонью, бросилась в дальний угол гостиной.

Сиприано и Кэт стояли на террасе, глядя на то, как ветер треплет разноцветные цветы в горшках и рвет их, унося клочки в пустоту мрака. Кэт вцепилась в шаль, но ветер внезапно нырнул под серапе Сиприано, поднял его в воздух и швырнул, как алое пламя, ему на голову. Кэт смотрела на его широкую, сильную индейскую грудь, пока он боролся с серапе, освобождая голову. Какой он смуглый, первобытно земной, красивый, широкогрудый и мускулистый! Но все это, так сказать, для себя самого. Ничем не одарит другого. Полное равнодушие к другим, замкнутость на себе.

— Ах, вода! — воскликнул он, справившись наконец с серапе.

Первые огромные капли злобно летели в цветы, как стрелы. Кэт отступила назад к двери гостиной. Яркая тройная молния скользнула над черными холмами и, замерев на миг, ускользнула обратно во мрак.

Обрушился, загрохотал дождь, словно прорвало исполинский резервуар. И вместе с ним дохнуло ледяным воздухом. И постоянно то в одной стороне, то в другой непрерывно вспыхивали голубые, пронзительно голубые молнии, заливая своим светом — на голубое, мертвенное мгновение — смутные деревья и призрачный сад, и гасли, и непрерывно грохотал гром.

Кэт в изумлении смотрела на летящие массы воды. В голубые мгновения вспышек она видела, что сад внизу превратился в водоем, дорожки — в бурные реки. Стало холодно. Она вернулась в гостиную.

Слуга ходил с фонарем по комнатам, ища выползших скорпионов. Он нашел одного, бежавшего по полу в комнате Кэт, и другого, упавшего с балок потолка на кровать Карлоты.

Карлота и Кэт уселись в гостиной в качалки и покачивались, наслаждаясь влажным и прохладным освежающим воздухом. Кэт уже и забыла, что это такое — настоящая прохлада. Она поплотней запахнула шаль на груди.

— Ах, вы мерзнете! Теперь нужно поберечься. Иногда в сезон дождей по ночам бывает очень холодно. Надо вам запастись лишним одеялом. А слуги, бедня-

ги, те так просто лежат и дрожат, и утром похожи на трупы. Но солнце пригреет, и они снова оживают и, похоже, думают, что как-нибудь переживут предстоящее. Правда, жалуются иногда, но все равно ничего не предпринимают, чтобы утеплиться.

Ветер внезапно стих. Разгоряченная темная кровь не давала Кэт усидеть на месте, хотя в ноздрях стоял запах воды, почти льда. Она встала и снова вышла на террасу. Сиприано продолжал стоять там, неподвижный и загадочный, как статуя, в своем красно-темном серапе.

Дождь слабел. Внизу, разбрызгивая воду, бегали в слабом свете «молнии» из загуана две босых служанки, подставляя *ollas*[5] и квадратные канистры из-под бензина под струи воды, дугой льющей с крыши, и, пока те наполнялись, они бросались в укрытие, а потом тащили тяжелые пенящиеся сосуды в помещение. Так они избавляли себя от похода к озеру за водой.

— Что вы думаете о нас? — спросил Сиприано.

— Мне это непривычно, — ответила Кэт, которую эта ночь потрясла и слегка напугала.

— Хорошо, да? — торжествующе сказал он.

— Немного страшновато, — сказала она с легким смешком.

— Привыкнете, и это покажется вам естественным, да? Настоящим, так сказать. И когда уедете в такую страну, как Англия, где безопасно и всего в изобилии, тогда вам будет этого не хватать. Тогда вы скажете себе: «Чего такого мне не хватает? Чего такого здесь нет?»

Казалось, его темная индейская душа торжествует. Любопытно, что, хотя он так хорошо владел английским, в его устах ее родной язык казался иностранным, причем больше, чем испанский доньи Карлоты.

— Я могу понять, когда люди желают все иметь всю свою жизнь, да? Жить спокойно и ни в чем не нуждаясь, как в Англии и в Америке. Хорошо — *осознавать* это. Что ты *qui vive*[6], да?

— Наверно, — ответила она.

— Поэтому мне нравится, — сказал он, — когда Рамон говорит людям, что земля — живая, а в небе летает громадная невидимая птица. Думаю, это правда. Конечно, правда! И знать это — хорошо, потому что тогда человек *qui vive*, да?

— Но это скучно, постоянно быть *qui vive*, — возразила она.

— Почему? Почему скучно? Нет, я, напротив, считаю, что это замечательно. Ах, вам следует выйти замуж и жить в Мексике. Я, по крайней мере, уверен, вам это понравится. Вы все больше и больше будете это осознавать.

— Или все больше и больше деградировать, что, как мне кажется, и происходит здесь с большинством иностранцев.

— Почему деградировать? — не согласился он. — Не понимаю. Почему деградировать? Перед вами страна, где ночь — это ночь, где идет дождь, и вы это видите. И где есть люди, с которыми вы должны быть *qui vive* все время, все время. И это очень хорошо, да? Жизнь у вас не скучная. Не как у жемчужины! Согласны, что у жемчужины скучная жизнь, да? *Cuando se echa a perder*[7]?

— Да! — согласилась она.

— А еще есть Рамон. Как он вам кажется?

— Не знаю. Ничего такого не хочу сказать. Но, думаю, ему не хватает чувства меры: слишком далеко заходит. И не думаю, что он мексиканец.

— Почему? Почему не мексиканец? Он мексиканец.

— Не такой, как вы.

— Как это, не такой? Он мексиканец.

— Он кажется мне продуктом старой-престарой Европы, — сказала она.

— А мне он кажется продуктом старой-престарой Мексики, — возразил Сиприано, быстро добавив: — И новой тоже.

— Но вы не верите в него.

---

[5] Горшки (*исп.*).

[6] Счастливый (*лат.*).

[7] Когда она начинает тускнеть (*исп.*).

— То есть?

— Вы — вы лично. Вы не верите в него. Думаете, он ничем не отличается от остальных, что это своего рода игра. Вы, мексиканцы, на все смотрите, как на игру. Ни во что *по-настоящему* не верите.

— Как это не верю? Не верю в Рамона? Ну да, может, я не боготворю его, не падаю перед ним на колени, простирая руки и обливая слезами его ноги. Но я... я тоже верю в него. Не так, как вы, но по-своему. Скажу, почему. Потому что в нем есть сила, которая заставляет верить в него. Если бы он не обладал такой силой, как бы я мог верить в него?

— Когда тебя заставляют верить, такая вера сомнительна, — сказала она.

— Как еще человек может поверить, если его не заставить? Я люблю Рамона за то, что он заставляет меня верить. Когда я был молод и мой крестный отец не мог заставить меня уверовать, я был очень несчастлив. Это сделало меня несчастным. Но Рамон *заставляет* меня верить, и это очень хорошо. Я чувствую себя очень счастливым, когда понимаю, что не могу от него избавиться. И вы тоже будете счастливы.

— Когда пойму, что не смогу избавиться от дона Рамона? — с иронией спросила она.

— Да, это тоже. А еще, когда поймете, что не сможете убежать от Мексики. И даже от такого человека, как я.

Она помолчала, скрытая темнотой, и язвительно ответила:

— Не думаю, что буду счастлива, чувствуя невозможность бежать из Мексики. Напротив, если не буду уверена, что могу в любой день уехать, мне здесь станет невыносимо.

А про себя думала: «А может, Рамон — единственный, от кого я не смогу окончательно бежать, потому что он по-настоящему задевает какую-то струну во мне. Но от тебя, маленький Сиприано, мне даже не нужно спасаться, потому что ты не способен увлечь меня».

— Вы так думаете? — быстро сказал он. — В таком случае, вы просто не понимаете. Вы способны думать лишь как думают американцы. Это естественно. Из-за вашего образования образ мысли у вас американский, североамериканский, по-другому вы думать не можете. Почти все женщины такие: даже мексиканки из испано-мексиканского сословия. Все они думают только по-американски, потому что по-другому не получается, когда делаешь американскую прическу. То же самое с вами. Вы думаете как современная женщина, принадлежащая англосаксонскому или тевтонскому миру, и причесываетесь определенным образом, и имеете деньги, и вообще свободны. Но вы думаете так только потому, что эти мысли вложены вам в голову точно так же, как в Мексике расплачиваетесь сентаво и песо, поскольку в кармане у вас мексиканские деньги. Вам их выдают в банке. Так что, когда вы говорите, что свободны, вы *не* свободны. Вы вынуждены все время думать по-американски — *вынуждены*, должен сказать. У вас не больше возможностей выбора, чем у раба. Как пеону приходится есть все время тортильи, тортильи, тортильи, потому что ничего другого у него нет, так у вас нет иных мыслей, кроме этих американских: что вы женщина и свободны. Изо дня в день вы вынуждены жевать эти тортильи, тортильи. Пока не поймете, что вам может понравиться что-то еще.

— Что же еще должно мне понравиться? — спросила она, состроив в темноте гримасу.

— Другие мысли, другие чувства. — Вы боитесь людей вроде меня, потому что думаете, я не буду обходиться с вами *ŕ l'americaine*. Вы совершенно правы. Я не буду обходиться с вами так, как до́лжно обходиться с американской женщиной. Да и с какой стати? У меня нет такого желания. По мне, это неправильно.

— Вы бы обходились с женщиной, как настоящий исконный мексиканец, да? Предпочли бы, чтобы она оставалась невежественной, сидела дома? — сказала Кэт с сарказмом.

— Я не смогу заставить ее оставаться невежественной, если она сама того не захочет. Но если придется учить ее чему-то, я буду учить ее не на американский лад..

— На какой же?
— *Quién sabe! Ça reste ŕ voir.*
— *Et continuere ŕ y rester*[8], — сказала Кэт, смеясь.

Малинци[9]

Когда женщин не пустили в церковь, Кэт, мрачная и подавленная, отправилась домой. Казнь потрясла ее. Она знала, что Рамон и Сиприано действовали сознательно: они верили в то, что делают, и все заранее продумали. И, как мужчины, они, возможно, были правы.

Но только как мужчины. Когда Сиприано сказал: «Мужчина тогда мужчина, когда он больше, чем мужчина», казалось, есть нечто демоническое в этом стремлении возвести мужское начало в абсолют. Что это проявление отстраненной, страшной воли.

И в глубине души она чувствовала отвращение к проявлению этой воли. Но она же и завораживала. Для нее в Сиприано — и в Рамоне — было что-то темное, и манящее, и чарующее. Темная, неумолимая сила, даже страстность мужской воли! Ее странная, мрачная, притягательная красота! Кэт понимала, что находится под ее воздействием.

Но в то же время, как это часто бывает в случае с любыми чарами, о полной победе речи не шло. Она была заворожена, но не сдавалась. Душа ее не могла избавиться от неприятного ощущения легкой тошноты.

Несомненно, Рамон и Сиприано были правы в том, что касалось их самих, их народа и страны. Но она-то, она, в конце концов, была не от этого мира. Не от этой ужасной, первобытной воли, которая, казалось, бьет крыльями в самой атмосфере американского континента. Всегда эта воля, воля, воля, не ведающая жалости или сострадания. Такой была для нее Америка: все Америки. Абсолютной волей!

Воля Божья! Она начала понимать некогда грозный смысл этих слов. В средоточии всего — темная, высшая Воля, шлющая всюду страшные лучи и токи, словно гигантский осьминог, простирающий свои щупальца. И на другом их конце люди, тварные люди, надменные в своей темной власти, отвечающие на Волю волей, как боги или демоны.

Это было к тому же изумительно. Но где место женщине в этой подмене одной воли другою? Воистину она играет роль подчиненную, вспомогательную: мягкий камень, на котором мужчина точит нож своей неукротимой воли; мягкий магнит, насыщающий все молекулы его стального лезвия электрической энергией.

Да, это было изумительно. Это было, как сказал Рамон, проявление Божественного. Но Божественное в виде абсолютной и ужасной Воли не могло найти в ней отклик.

Джоаким, отдавший кровь ради людей, которым его жертва не принесла никакой пользы, — это другая крайность. Ему была неведома темная и величественная гордыня воли, рождаемая вулканической землей Мексики. Он был один из белых, самоотверженных богов. Отсюда ее горечь. И отсюда, естественно, очарование красоты и сверкающей радости, чем Сиприано смог околдовать ее; она любила его, когда он был рядом; в его объятиях она забывала обо всем. Она была спящей на глубине магнитной залежью, заставлявшей все его существо искриться энергией беспредельной гордости. Сама же она испытывала в его объятиях огромное наслаждение, ощущение силы — податливой, тонущей, глубинной.

---

[8] «Кто знает! Там подумаем» (*исп.*) — «Ну, думайте» (*фр.*).

[9] Малинци — богиня плодородия и дождя у майя и реальная женщина, индейская принцесса того же имени (называемая еще Малинче или на испанский лад Малинцин, а также донья Марина после обращения ее в христианство, 1501—1550), которую Эрнан Кортес получил в дар вместе с двадцатью другими женщинами от индейцев в знак мира, когда в 1519 году высадился со своим отрядом на побережье Мексики в районе Табаско. Стала любовницей Кортеса, его переводчицей. Ее ум, дипломатичность и знание языков майя и нахуатль часто выручали испанцев в критических ситуациях. Родила Кортесу сына и позже вышла замуж за одного из его солдат, с которым уехала в Испанию, где была тепло принята при королевском дворе.

И все же всеобъемлющая близость, полное слияние было для нее невозможно. Хотя она, как женщина, испытывала взаимное притяжение к нему как к мужчине, этим все, конечно, не исчерпывалось! Он и она, конечно, не были как два мощных сливающихся потока, между которыми вдруг вспыхивает, как искра, Утренняя Звезда. Конечно, такого не было. Не было? Конечно, внутри нее горела крохотная Утренняя Звезда — она сама, ее душа и звездное «я».

Но он никогда не допускал самой возможности этого. Никогда не замечал крохотной звездочки ее души. Для него она была ответом на его зов, ножнами для его лезвия, облаком для его молнии, землей для его дождя, горючим для его огня.

Сама по себе она была ничем. Она что-то значила лишь как женщина при этом мужчине.

Как самостоятельная личность, она значила очень мало или почти ничего. Как независимая женщина, она чувствовала отвращение, даже враждебность к нему. Вне слиянности с ним ее не существовало.

Действительно, так оно и было в значительной степени, она это знала. То же самое в значительной степени можно было сказать и о нем, и если бы он не черпал в ней силы, то не осуществился как мужчина. Без нее или с ней он все равно был неординарным человеком, потому что его сила была в нем. Но, потеряв ее, он никогда бы не достиг своей вершины, не был бы самостоятельной личностью. Но в основном инструментом в чужих руках.

Он тоже осознавал это: хотя, возможно, не до конца. Он прилагал все усилия, чтобы сохранить ее, иметь власть над ней, чтобы осуществиться самому. И никогда не отпустил бы ее.

Но замечал ли он вообще крохотную звездочку ее одинокой души? Более того, замечал ли он вообще одинокую звездочку собственного существа? Не воспринимал ли себя как властную силу на лице земли, воплощенную волю, подобную стремительному темному ветру? И потому неминуемо она становилась лишь камнем, на котором отдыхала его сила, ложем его сна, пещерой и логовом его мужской воли.

Что еще? Для него ничего больше. Звезда! Утренняя Звезда дона Рамона была чем-то, что вспыхивало между им и ею, и сияло между его ночью и ее днем странное третье нечто, часть их обоих и никого из них.

Действительно ли все было так? Она — ничто, ничто сама по себе? И он, одинокий, не состоявшийся как мужчина, тоже ничто или почти ничто без нее? Как смоковница, которая растет, но никогда не цветет.

Неужели это правда и касается их обоих, что одинокие они почти ничто? Каждый из них, друг без друга, почти ничто. Порознь в каком-то сером, безжизненном сумраке, где не сияет звезда?

А вместе, в странном единении, темно вспыхивают, пока не взойдет между ними Утренняя Звезда?

Он говорил ей, как Рамон говорил Карлоте: «Душа! В тебе нет самостоятельной души. В лучшем случае, половина души. Тут потребны совместные усилия мужчины и женщины. Душа — это Утренняя Звезда, встающая над двоими. Будучи один, человек не может обрести душу».

Так говорил Рамон. И она знала, Сиприано по-настоящему был солидарен с ним. Он не видел в Кэт самостоятельной женщины. И, проживи он еще тысячу лет, так и не увидел бы. Он видел ее только в связи с собой. Груз на другой чашке весов и свое подобие по другую сторону неба.

— Пусть между нами взойдет Утренняя Звезда, — говорил он. — Одна вы ничто, а я — *manque*[10]. Но вместе мы — два крыла Утра.

Так ли это? Это ли окончательный ответ на желание личности самоутвердиться?

Так ли это? И ее священный долг — сидеть рядом с ним в церкви в зеленом платье Малинци богиней, признающей, что она лишь половина? Половина! Неужели самостоятельная личность не может обрести звезду? Неужели все иллюзия?

Неужели самостоятельная личность — иллюзия? Мужчина, любой, каждый мужчина сам по себе — лишь часть и не может обрести Утреннюю Звезду? И то же

---

[10] Неудачник (*фр.*).

самое женщина, всякая женщина; сама по себе существо без звезды и неполное. Даже если речь идет о Боге в душе, все равно неполное и лишенное блаженства.

Неужели правда, что Утренняя Звезда — это единственные врата, единственный доступ к Богу в душе? И что Утренняя Звезда сияет двоим или многим, но никогда отдельному человеку.

И неужели действительно мужчина — это темная и устремленная, как стрела, воля, а женщина — лук, без которого стрела не полетит? Лук без стрелы — ничто, и стрела без лука — как дротик для ближнего боя, не более того?

Бедная Кэт, трудно ей было согласиться с этим. Это означало покорное смирение, не свойственное ей. Это означало смерть ее как личности. Это означало отказ от столь многого, даже от основных своих принципов. Ибо она была убеждена, что каждый мужчина и каждая женщина равно созданы личностями.

Должна ли она теперь согласиться с тем, что самобытная личность — это иллюзия и обман? Что такого зверя не существует. Кроме как в механистическом мире. В мире машин отдельная машина целесообразна. Личность, как существо совершенное, не существует и не может существовать в живом мире. Все мы — части. И в лучшем случае — половины. Единственное, что цельно, — это Утренняя Звезда. Которая может зажечься только между двоими или между многими.

И люди могут соединиться только в сиянии Утренней Звезды.

Она вновь подумала о Сиприано и о казни и уткнулась лицом в ладони. Это тот нож, для которого она должна стать ножнами? Это та звезда беспощадной силы, которая должна взойти над ней и над ним? Над ним, полуобнаженным и раскрашенным, со своими солдатами, танцующим и обливающимся потом, и вопящим вместе с ними. Она не представляла себя там, ее там не было.

Сидя в качалке в ужасном одиночестве, исполненная дурных предчувствий, она услышала грохот барабанов на колокольне и хлопки фейерверка. Она подошла к калитке. В ночном небе над церковью повисло искрящееся красно-голубое, цветов Уицилопочтли[11] и Кецалькоатля, облако. Ночь Уицилопочтли завершилась. И там, где недавно сверкал салют, небо вновь было черно и усеяно далекими, немыслимо далекими звездами.

Она пошла в дом, собираясь лечь спать. Вся прислуга убежала смотреть салют. Эсекьель был в церкви с мужчинами.

Она услышала шаги на дорожке и внезапно в дверях появился Сиприано в крестьянской белой рубахе и таких же штанах. Сорвал шляпу с головы. Черные его глаза, устремленные на нее, сверкали, горели таким блеском, какого она у него еще не видела. На лице еще оставались следы раскраски. Сквозь блеск в глазах сияла обращенная к ней улыбка, восторженная, детская.

— Малинци! — сказал он по-испански, — О, пойдемте! Пойдемте, пора надевать зеленое платье. Я не могу быть Живым Уицилопочтли без невесты. Не могу, Малинци!

Он стоял перед ней, сияющий и пылающий, и странно молодой, трепетный, как молодое веселое пламя. Ей уже доводилось это видеть: когда помимо его воли в нем вспыхивал огонь, он всегда становился таким — сияющим, пылающим огнем непорочной юности. Никакой железной воли. Чувствительный, как мальчишка. И манящий ее уже одним своим мальчишеским огнем. Живым, трепетным, жгучим *Желанием*. Это было прежде всего. *Воля*, которую она видела в нем, была вторична, играла вспомогательную роль. Броня *Желания*.

Она так привыкла отстаивать собственную душу перед индивидуалистами мужчинами, что на мгновение почувствовала себя старой и неуверенной. Она пришла в замешательство от этой странной, откровенной беззащитности, обнаженности живого Желания. Она привыкла к тому, что мужчины владеют собою и хладнокровно преследуют свою цель.

— Куда вы зовете меня? — спросила она.

— В церковь, — ответил он. — Это моя ночь. Я Уицилопочтли: но я не могу

---

[11] Уицилопочтли — бог войны, одна из центральных фигур в пантеоне ацтекских богов, в честь которого проводились массовые человеческие жертвоприношения, почитавшийся еще предшественниками ацтеков — тольтеками.

быть один, — добавил он, и на его губах мелькнула быстрая, тоскующая, выжидательная улыбка, словно легкая вспышка.

Кэт набросила на плечи клетчатую шаль и отправилась с ним. Он шел скорым, коротким, как ходят индейцы, шагом. Ночь была очень темная. На берегу пускали фейерверк и стояли глазеющие люди.

Они вошли на церковный двор через заднюю калитку, как обычно входил священник. Солдаты уже спали под стеной, завернувшись в одеяла. Сиприано открыл маленькую дверь в ризницу. Кэт ступила в темноту. Он вошел следом и зажег свечу.

— Мои солдаты знают, что я сегодня дежурю в церкви, — сказал он. — Они будут охранять нас.

В нефе было совершенно темно, лишь над статуей Кецалькоатля тускло горел голубовато-белый огонек.

Сиприано поднял свечу, освещая черную статую Уицилопочтли. Потом обернулся к Кэт, черные его глаза блестели.

— Я Уицилопочтли, Малинци, — сказал он негромко по-испански со своим индейским акцентом. — Но я не могу быть им без тебя. Останься со мной, Малинци. Скажи, что ты невеста Живого Уицилопочтли.

— Да! — ответила она. — Я скажу это.

Судорожное пламя радости и торжества, казалось, озарило его лицо. Он зажег перед статуей Уицилопочтли две свечи.

— Идем! — сказал он. — Наденешь зеленое платье.

Он отвел ее в ризницу, где было сложено множество серапе, хранилась серебряная чаша и другая церковная утварь, и оставил там переодеваться в платье Малинци, то, которое было на ней, когда Рамон обручал их.

Выйдя, она увидела Сиприано, обнаженного, в раскраске, перед статуей Уицилопочтли на ковре из леопардовых шкур.

— Я живой Уицилопочтли, — пробормотал он ей, словно в экстазе. — Ты Малинци. Новобрачная Уицилопочтли.

Судорога ликования пробежала по его лицу. Левой рукой он взял ее за руку, и они встали, обратившись лицом к голубоватому огоньку.

— Прикрой глаза! — велел он.

Они прикрыли глаза ладонями.

— Приветствуй Кецалькоатля! — И он вскинул руку. Она вытянула левую руку в женском приветствии.

Потом они повернулись к статуе Уицилопочтли.

— Приветствуй Уицилопочтли! — сказал он, ударяя кулаком правой руки в ладонь левой. Но это было мужское приветствие. Он показал ей, как должно приветствовать женщине: сжать руки перед грудью и резким жестом протянуть к идолу.

Затем он поставил маленькую глиняную лампу меж ног Уицилопочтли. С правого колена идола взял маленький черный сосуд с маслом, а ей велел взять маленький белый сосуд с маслом с левого колена божества.

— Теперь, — сказал он, — мы вместе наполним лампу.

И они вместе из своих кувшинчиков наполнили плоскую, как блюдце, лампу.

— А теперь вместе зажжем ее, — сказал он.

Он взял одну из свечей, горящих перед черным идолом, она — другую, и вместе, наклонив колеблющееся пламя капающих воском свечей, они зажгли плавающий фитиль. Круглый бутон огонька вскоре вырос, вытянулся вверх.

— Задуем наши свечи, — сказал он. — Это наша Утренняя Звезда.

Они задули свои свечи. Стало почти темно, только медленный огонек их соединенных жизней плавал, как подснежник, у ног Уицилопочтли да негасимый свет, тихий и голубоватый, горел за статуей Кецалькоатля.

У подножия алтаря, рядом с троном Уицилопочтли, стоял третий трон.

— Это твой трон, трон Малинци. Сядь, — сказал он.

Они сидели рядом, ее рука в его руке, в полном молчании глядя в темноту церкви. Он украсил ее трон сверху веточками зеленоватых цветов, похожих на мелкую зеленоватую сирень, и их густое благоухание сладкой дремотой заполняло тьму...

Странно, до чего он был наивен! Совершенно непохож на Рамона с его тяжеловесными и продуманными ритуалами. Сиприано в этом своем обряде был на-

ивен, как ребенок. Она с трудом заставила себя посмотреть на бутон света, который, как он сказал, олицетворял их соединенные жизни, и ничто не дрогнуло в ее сердце. Он был такой мягкий и округлый, и Сиприано был совершенно и по-детски доволен. Весь этот обряд доставлял ему неимоверную, детскую радость. Лицо его странно вспыхивало радостью и удовлетворением.

«Ах, боже мой! — думала она. — Как много есть способов превратиться в малое дитя».

Огненным и величественным: вот каким хотел видеть Сиприано свое бракосочетание. Чтобы голова кружилась от густого аромата тех невидимых зеленых цветов, которые пеоны называют buena de noche — ночной красавицей.

Странно — то, что он привнес в обряд бракосочетания, было нечто огненное и искреннее, вечно чистое. А не то, что она всегда чувствовала в мужчинах — нетерпеливую жажду удовлетворения своей страсти. Наивно предлагает свой огонь ее огню.

Сидя в этой темной церкви в густом аромате цветов, на троне Малинци, глядя на бутон ее жизни, соединившейся у ног идола с его жизнью, и ощущая прикосновение его смуглой руки, горящей индейским жаром, она чувствовала, как возвращается к ней ее детство. Годы разматывались вспять, спадая с нее.

И вот она уже была девочка-подросток. Живой Уицилопочтли! Ах, несомненно, живой Уицилопочтли. Больше, чем что-то другое. Больше, чем Сиприано, больше, чем, мужчина, он был живой Уицилопочтли. А она была богиня-невеста, Малинци в зеленом платье.

Конечно, это ребячество. Но у нее и впрямь было такое чувство. Ей, наверное, четырнадцать, а ему пятнадцать. И он был юный Уицилопочтли, а она Малинци, девочка невеста. Она увидела это так ясно. Когда в нем вспыхнул огонь и озарил его всего, он был юный и ранимый, как пятнадцатилетний мальчишка, и он всегда будет таким, даже в семьдесят лет.

И это был ее жених. Наконец-то он не был воплощением *воли*. Когда он явился, он был воплощенный чистый огонь, а не *воля*. Пусть он генерал, палач, все, что угодно. Пламя их соединившихся жизней было нагой бутон огня. Их бракосочетание было юным, трепетным огнем.

И вот он молча сидел на своем троне, молча сжимая ее руку в своей, и ее годы разматывались назад, улетали кругами, и она сидела, как сидит рядом с женихом любая женщина, не важно сколько ей лет, вновь девочка для него, девственница. Он молча держал ее за руку, пока она не стала Малинци и девственница для него, и когда они посмотрели друг на друга и взгляды их встретились, два пламени задрожали, сливаясь воедино. Она закрыла глаза, и настала тьма.

Позже, когда она открыла глаза и увидела бутон огня прямо над собой и черного идола, склонившегося невидимо, она услышала его странный голос, мальчишеский голос, по-испански шепчущий в неподдельном экстазе:

— *Miel! Miel de Malintzi!* — Мед Малинци!

И порывисто прижала его к груди. Огонь, пылавший в ней, был вечным девичьим огнем, это был навеки первый раз. И он превратил ее в вечную девственницу. Она чувствовала, как огонь в каждом из них сливается в общее пламя.

Как еще, сказала она себе, можно начать все заново, кроме как обретя вновь свою чистоту? И когда обретаешь чистоту, понимаешь, что он принадлежит к богам. Он бог, и значит, я богиня. Могу ли я судить его?

И, подумав о нем и его солдатах, о слухах, что он скор на расправу, вспомнив, как он зарезал троих беспомощных пеонов, она спросила себя: могу ли я судить его? Он бог. И когда он приходит ко мне, он несет свой чистый, быстрый огонь к моему огню, и всякий раз я вновь юная девушка, и всякий раз он срывает цветок моей невинности, а я — его. И когда он уходит, я *insouciante*[12], как молоденькая девушка. Что мне до того, что он убивает людей? Его огонь юн и чист. Он Уицилопочтли, а я Малинци. Что мне до того, что делает или не делает генерал Вьедма? Или даже Кэт Лесли!

Перевод с английского Валерия Минушина

[12] Беспечный (*фр.*).

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Одинокий рассказчик

СЦЕНАРИЙ

Ночью Сёма лежит в полубреду. Бабушка тоже измучена. Она меняет и меняет у него на лбу мокрые тряпочки, старается остудить голову.

— Что же доктор не едет, — ворчит бабушка Рахиль.

— Может, бензин кончился, а на такси денег нет, — предполагает Сёма, облизывая потрескавшиеся губы. — Ты не молчи, рассказывай дальше, он и приедет.

— Дальше? — вздыхает бабушка, стараясь скрыть, как встревожена, и продолжает: — Так вот, другой наш прапрадед жил две тыщи лет назад...

— И что?

— ...и у него был осел... — на ходу сочиняет бабушка. — Этого осла он предлагал, как такси, но был скуповат, как твой прадед Аарон, и запрашивал всегда такую цену, что никто и ехать не хотел... Но однажды подошел святой человек с учениками. Он как раз ехал «по вызову»... кого-то воскрешать.

Под эти ее слова мы видим Спасителя со спины, у стен Иерусалима. Его ученики обступили какого-то пройдоху, держащего на веревке довольно паршивого осла. Бабушкины слова не дают нам слышать, как именно торгуются ученики.

Голос Рахили. Наш прапрадед сначала, как обычно, заломил безумную цену, но, узнав Его, так растрогался, что уступил осла бесплатно — просто из уважения к святому человеку.

Но мы-то видим, как «прапрадед» не уступает осла и как один из учеников, потеряв терпение, перехватывает узду и дает хозяину по уху так, что тот садится задницей на дорогу. А Спаситель взбирается на осла и под взмахи пальмовых веток въезжает в Иерусалим...

— Ты меня слышишь? — спрашивает бабушка.

Но Сёма не отвечает. Он в бреду, он потерял сознание.

Ночью Сёма лежит уже на больничной койке. Возле него суетятся толстая врачиха и две сонные медсестры. Судя по их лицам дело совсем дрянь. У постели какие-то тазы с брошенными клистирными трубками, битые ампулы, шприц.

Бабушка Рахиль, бледная, в расстегнутом пальто, в платке, наброшенном на растрепавшиеся волосы, стоит перед врачихой.

— Что ж вы его так поздно привезли? — говорит та строго. — Он, может, и до утра не дотянет!

— Что можно сделать? Куда везти?

— На чем? И куда его такого? Я вколола, что было, других лекарств у нас нет.

Бабушка отстраняет ее в сторону, припадает к постели.

— Сёма, сыночка...

— Вы соображаете?! В пальто! — возмущается медсестра.

Но врачиха придерживает ее овчарочий пыл, устало машет рукой, дескать, «оставь, какая теперь разница...»

— Сыночка, очнись. Очнись, сыночка, — тихо требует Рахиль и потряхивает мальчика за плечо.

Он ее не слышит, но тельце его с готовностью выгибается ей навстречу, будто просит о помощи, а из цыплячьей грудки вырывается частое свистящее дыхание.

Рахиль не плачет. Вцепилась в его плечики, встряхивает, будто пытается разбудить. А в глазах мрачная решимость. Она уже мало похожа на страдающую, добрую бабушку, скорее — на старую ведьму.

— Очнись, сыночка. Скажи Богу: «Я хочу жить!» Скажи Богу: «Я хочу жить!» Ты слышишь? Сыночка! Скажи Богу: «Я хочу! Я хочу жить!»

Но мальчик горит и в себя не приходит и выгибается ей навстречу все

Окончание. Начало см.: 2006, № 5.

реже, с меньшей готовностью, с меньшей силой.

Уже светает. И уборщица пришла с мороза. Звякает ведром, неспешно елозит шваброй по больничному коридору. А Рахиль сидит в той же позе, все так же сжимает в пальцах плечи внука и тихо как заведенная требует:

— Скажи Богу: «Я хочу жить», скажи Богу: «Я хочу жить»...

Медсестра переглянулась с врачихой, крутанула у виска. Подходит к койке, пытается мягко оттеснить Рахиль.

— Ну что вы его мучаете... Он уж растаял совсем.

Рахиль будто заново увидела Сёму. Он лежит бледный, тихий и смотрит на нее безразличными глазами. И такая в них усталость и нездешность, что Рахиль оскалилась, как от страшной боли.

Сбросила пальто, обернула им Сёму и рывком вскинула его на руки.

— Вы куда?! Вы что?! — орет на нее медсестра, закрывает собой дверной проем.

— Уйди, убью! — рычит на нее Рахиль и прорывается в коридор.

— Рехнутая!

Рахиль не слышит. Вышибает плечом дверь в сени. В клубах пара вылетает во двор в серое зимнее утро и ставит Сему босого на снег.

— Скажи Богу: «Да!» — орет она на мальчика.

Баба, шедшая с ведрами от колодца, так и стала у угольной кучи, разинув рот.

— Скажи Богу: «Да!» — орет Рахиль.

Но Сёма стоит молча, покачивается, как былинка. Рахиль выхватывает у бабы ведро с ледяной водой и выплескивает на мальчика, окатывает его с головы до ног. Из Сёмы — не то хрип, не то крик. Он падает под ударом воды, испуганно стонет. А Рахиль рывком ставит его на ноги, выхватывает у бабы второе ведро.

— Скажи! Скажи!!!

Он с ужасом смотрит на нее, пытается закрыться, но она окатывает его снова.

— Дааaa! Дааа! Дааа!!! — вырывается из него недетский, животный крик.

Подоспевшие медсестры хватают его в охапку, в одеяле тащат назад в палату. Растирают красное, пылающее тельце.

А Рахиль стоит на снегу опустошенная. Из больницы выходит врачиха, пытаясь прикурить на ветру, смотрит на Рахиль с холодным ужасом.

Станция. Ветер вздымает желтые осенние листья. Грязные угольные кучи, ремонтные ангары. Мимо здания клуба, мимо «античных» колонн гремят колесами бесконечные составы с цистернами, лесом, тракторами.

Голос Сэма. У бабушки после того случая стали возникать приступы астмы, лекарств хороших тогда не было, и приходилось пользоваться кислородными подушками.

Через рельсы, торопятся Сёма и Вовка. Вырывая друг у друга из рук кислородную подушку, они весело дерутся ею.

Голос Сэма. Чтоб не сидеть в кассе на сквозняке, она сменила работу, устроилась на нашей станции администратором в Клуб железнодорожников... И, должен тебе сказать, она нашла себя на этой работе...

На клубной сцене баянист резво рвет в стороны меха и запевает песню о морской душе, которая всегда молодая. Лицо у него веселое, спитое, а зубы через один блестят металлом... Это репетиция. В зале всего несколько человек. В среднем ряду — главный режиссер клуба, тучный мужчина с кудрявой головой. А в конце зала, за столиком с настольной лампой, бабушка Рахиль заполняет какие-то бумаги. Рядом с ней Сёма с кислородной подушкой.

— Ба, ты опять про деда? — тихо спрашивает Сёма и кивком показывает на исписанные бумаги у нее под рукой.

— Да, Сёмочка. Нужно писать в разные инстанции... — Она складывает листки и рассовывает по конвертам. — Только тогда про дедушку твоего мы что-то узнаем.

— «Морская душа, морская душа всегда молодааа-я...» — поет на сцене баянист Артюшкин.

Его пение прерывают громкие редкие хлопки.

— Так! Спасибо. На сегодня хватит! — говорит из зала режиссер и бросает через плечо: — Где наш новый администратор? Рахиль Исааковна! Давайте отрывок из «Царя Бориса»!

Бабушка Рахиль встрепенулась.

— Артистов, массовку, всех! — режиссер снова нетерпеливо ударяет в ладоши.

— Уже веду! — Бабушка решительно направляется к сцене, выкликает: — Четвертое дорожное депо, попрошу всех на сцену!

Из-за кулис вываливается нестройная толпа мужчин в боярских шапках, кафтанах, с наклеенными бородами. Для них, видно, все это в новинку. Они оживленно перешучиваются и с глупым удовольствием рассматривают свои наряды...

Бабушка энергично выходит к рампе, сообщает режиссеру:

— Евгений Самуилович! Уже стоят... Потише, товарищи!

— Разделите, чтоб... проход посередине, — командует режиссер.

Сёма смотрит, как бабушка Рахиль, крупная, с тяжелой грудью, разводит бестолковых «бояр» по сторонам. Режиссер хлопает в ладоши.

— И перестаньте там болтать!.. Те двое!..

Бабушка мгновенно оказывается рядом с двумя статистами, говорит, понизив голос:

— Имейте совесть, мсье бояре.

Оба бородача сконфузились.

— Мы проводники...

— А ведете себя, как стрелочники, — с напускной строгостью говорит бабушка.

Режиссер громко поясняет:

— Сейчас выйдет гонец царя Бориса, стукнет посохом об пол, скажет фразу: «И царь приехал к нам сюда!» И среди вас возникнет негромкий изумленный ропот. Понятно? Попробуем. Ропот. Начали.

Бояре молчат, переглядываются. Потом из их массы раздается нестройное «мммм...», «оооо...», «уууу...»

— Какое, к черту, «уууу»! — сердится режиссер. — Ропот нужен! Из слов!

— А чего говорить-то? — спрашивает кто-то из толпы.

— Да что угодно! — отвечает режиссер.

— Нет, вы нам точно скажите, какие слова, — настаивает другой голос с одесской интонацией.

— Какая разница, что ты, стрелочник, будешь говорить! — орет режиссер. — Рахиль Исааковна!

Бабушка прорывается к «голосу». Перед ней пожилой «боярин» с крупным семитским носом.

— Я извиняюсь, мужчина, как вас по имени? — спрашивает она.

— Меня зовут Михаил Аркадиевич Кляпман, — четко отвечает тот, — я не стрелочник, я в ремдепо работаю завскладом.

— Отлично, Михал Аркадич, давайте сделаем так: вы с соседом будете обмениваться адресами. Будете говорить вот ему свой адрес. А он вам свой. Понятно? И все тоже! — Она обводит глазами «бояр». — Все будут говорить друг другу адреса, телефоны... Получится ропот. Понятно?

По путям гремит состав с лесом и нефтью.

...А на сцену, разрезая толпу бояр, энергично выходит гонец.

В заполненном зрителями зале жители поселка и работники ЖД. На лучших местах начальство из треста.

Гонец ударяет в пол посохом.

— И царь приехал к вам сюда!

В толпе бояр нарастает и крепнет густой, тревожный ропот.

Бабушка Рахиль за кулисами довольно кивает. Режиссер тоже доволен.

А ропот понемногу стихает, и в паузе, в гробовой тишине, раздается отчетливо и монотонно: «...Михаил Аркадиевич Кляпман. Поселок Знаменка, улица Чкалова дом девять, квартира шесть, личного телефона не имею».

Бабушка закрывает лицо ладонью, зрители в зале недоуменно переглядываются, а режиссер за кулисами в немой ярости выталкивает на сцену танцоров гопака, и те, перекрыв собою бояр, под жидкие аплодисменты пускаются в пляс.

За кулисами неудачливый боярин Кляпман обиженно оправдывается перед режиссером:

— Вы просили за мой адрес? Так я сказал его соседу! Я сказал, когда тихо. Правильно? А то в таком хае, знаете ли, с двух шагов не слышно.

Пока на сцене победившее казачество отплясывает гопака, за кулисами разрастается скандал.

— Уволю! Всех! — отчаянно орет на бабушку режиссер Евгений Самуилович и даже ногами топает. — Не бы-

ло тогда улицы Чкалова и телефонов не было!

Подошедший пьяненький баянист Артюшкин вставляет:

— Так он же и сказал: «Личного телефона не имею»...

— Не морочьте мне голову! Это стыд и ужас!

— Да!

Рахиль берет из рук подошедшего Сёмы «подушку», приближает к лицу струйку кислорода, но при этом, роняет из-под локтя подписанные и уже заклеенные почтовые конверты.

— Вы не кричите, Евгений Самуилович. Я только администратор. Мое дело — билеты и людей рассадить. А вам я помогаю по доброй воле, исключительно за ваш огромный талант!

Сёма тем временем собирает с пола разлетевшиеся конверты.

За окном «Форда» нью-йоркская жара. Сэм ведет машину, говорит, поглядывая как бы на камеру:

— Бабушка упрямо искала хоть какой-то след моего деда. И жила надеждой. Ведь мы остались с ней вдвоем на всем белом свете. Я уж не говорю о маме и папе, но в один страшный миг Бог отнял у меня столько родных, что мне иногда его хочется прямо спросить, зачем он это сделал...

Окно закрывает эстакада и несущиеся над головой вагоны сабвея.

Титр: «Польша, 1942 год»

Товарный состав приближается к Освенциму. На вагонах надпись: «Возвращение нежелательно». ...Взмокшие лица, рты тянутся вверх, к открытому люку, где в вечереющем небе едва проступают далекие звезды. В товарном вагоне люди стоят плотно, руки не поднять. Громко лязгают колеса по рельсам.

Каменная арка будто втягивает в себя состав.

— Вещи оставить в вагонах! — выкрикивает в железный рупор немецкий офицер.

Эсэсовцы с собаками строго наблюдают, как вновь прибывшие выгружаются на перрон. Среди них постаревшие Голда, Аарон. На одежде — желтые звезды. Глаза усталые, настороженные. Аарон держит за руку мальчика лет пяти и пытается утешить девочку-малышку, сидящую на руках молодой женщины, повзрослевшей Цейтл.

— Элечка, золотко, не плачь, мы уже приехали... — улыбается Аарон крошке, но та не замолкает.

— Цейтл, дай а Эля немного вода, она же плачет попить, — измученно говорит Голда на своем специфическом русском.

— Мама, вы как с воза упали, ейбогу! — отзывается Цейтл. — Ну где я возьму ей воды?

Цейтл жалко дочку, и она сама чуть не плачет.

Тем временем колонна медленно двинулась. Аарон беспокойно поглядывает вперед, хочет понять, что там. А за спиной люди шепчутся. Слышны обрывки разговоров.

— Будут мыть и стричь...

— А потом?

— ...отправят в Швейцарию или в Палестину.

— Ох, не морочьте себе голову. Где та Швейцария, где Палестина!

Аарон встал на цыпочки. Он видит, что вереница людей тянется к кирпичному зданию. Там, у здания, люди из первых рядов снимают одежду и аккуратно складывают на земле.

— Аарон, что ты там видно? — волнуется Голда. — Вуз?

— Ты же слышала, золотко, будут мыть и стричь, — как можно увереннее повторяет Аарон.

Впереди мелькнуло знакомое встревоженное лицо Сары, матери Рахили. Сара шепчется с пожилой дамой в затейливой, побитой молью шляпке. Поймав взгляд и узнав Аарона, она с трудом пробирается к нему.

— Аарон, Голда! Сколько лет... — Она торопливо отводит Аарона в сторону, шепчет: — Вам, по секрету... Мадам Камински сказала, здесь живых не будет, здесь газом травят...

— Сара, мне с вас смех. Ну как можно живых людей газом? — Аарон грустно усмехается.— У мадам Камински мозги или только шляпка?

Сара смотрит с упреком, но ответить Аарону не успевает. Рядом зарычала овчарка, и немец подталкивает к его коленям незнакомую чумазую девочку в замызганной цветастой юбке.

— А ее зачем? — спрашивает Аарон у немца. — Она же не еврейка. Ты кто?

— Цыганка...

— Она цыганка, герр лейтенант! — вступается Цейтл. — Отпустите ее.

— Ничего, пусть идет с вами, — благодушно возражает эсэсовец.

— Хоть ее пожалейте, она же не еврейка!

Девочка прячется под руку бабки Голды.

Аарон видит, как под надзором автоматчиков уже разделась до исподнего Сара, как снимает шляпку мадам Камински. Сара встретилась глазами с Ааароном, и мадам Камински — тоже. Они прощались.

Голос Рахили. Ни моя мама Сара, ни твой прадед Аарон, ни мадам Камински никогда не узнают, что они породнятся после смерти, что я рожу от Ильи твоего папу и что он пойдет в МГУ и женится на студентке, на внучке мадам Камински, и она станет твоей мамой...

— Когда мы пойдем домой?

Малышка Эля сморщила личико и беззвучно заплакала.

— Тихо, тихо, радость моя. Сейчас мы все узнаем!

Стараясь отвлечь, успокоить детей, дед лезет в карман, украдкой достает николаевский золотой, с хитрым видом чуть подбрасывает его на ладони.

— Вот смотрите. Если эта сторона упадет, то нас отпустят сегодня, если упадет на «орла», то мы уже завтра поедем домой!

Аарон раскачивает на ногте монету и подбрасывает вверх. Та взлетает высоко, тускло поблескивая боками и переворачиваясь, как в замедленной съемке. Аарон ждет, подставив ладонь и задрав голову. И дети зачарованно ждут. Но монета не падает. Вопреки всем законам физики она не возвращается. Аарон с тоскою следит, как она летит все дальше, все выше. Удаляется от страшного, проклятого места и наконец звездочкой растворяется в вечернем небе.

Бабушка моет посуду на кухне, Сёма вертится рядом.

— Вся наша семья и вся бесконечная родня и их соседи умерли в газовой камере... — рассказывает бабушка Рахиль.

Голос Сэма. Маленьким я пытался себе представить эту газовую камеру, но представлялась почему-то газовая плита на кухне.

На пустую коммунальную кухню немец солдат сгоняет всю родню Сёмы, и мадам Камински, и цыганскую девочку. Немец включает все конфорки, а сам, затыкая нос, убегает и поспешно закрывает кухонную дверь. все ложатся на пол и засыпают.

Кляпман. Кто жулит?! Я?! Где?! Это не моя карта.

Бабушка. А чья же, интересно?! Царя Соломона?

Маленький Сёма смотрит на них сквозь треснутое стекло кухонной двери.

Сёма входит в комнату, где под абажуром бабушка играет в карты со своим партнером-ухажером, стариком Михаилом Аркадиевичем Кляпманом.

Голос Сэма. После неудачного концерта этот Кляпман стал захаживать к нам попить чайку, перекинуться с бабушкой в картишки.

Сёма украдкой снимает со стены висящий на ремешке фотоаппарат «ФЭД».

— Ну скажите мне, Рахиль Исаковна, куда катится мир? О чем думают Брежнев с этим, с Никсоном? — риторически спрашивает старик, сбрасывая на бабушкину карту свою. — Почему они не могут списать как бэу все эти атомные бомбы! Вот возьмите меня... Я у себя на базе могу списать любой аккумулятор, и меня за это уважают. Я работаю для социализма и коммунизма, будь они неладны, и не хочу, чтоб меня разнесло какой-то там ракетой на куски...

— Сёма, оставь папин «ФЭД», ты его сломаешь, — не глядя на Сёму и отодвигая карту Кляпмана, говорит бабушка.— Заберите свою шестерку, шестерка девятку не бьет.

Кляпман без возражений забирает карту, продолжает:

— И хотите знать, что я решил?

— Горю от нетерпения, — формально отзывается бабушка.

— Я решил жениться, — со значением говорит Кляпман.

— Да что вы? На ком? — не отвлекаясь от игры, спрашивает бабушка.

— На вас.

Разговор для обоих явно не новый, как и совместная карточная игра.

— На мне? Вы уже имели две жены, зачем вам еще?

— У царя Соломона было триста жен, так ему не мешало.

— Да? Это ж триста коек... целый лазарет! — смеется бабушка, — Вы хотите, как Соломон, но вы не Соломон, у вас маленькая квартира, койки некуда поставить...

— А мы бы соединили наши жилплощади. Ваши восемнадцать и мои шестнадцать с половиной метра...

— Ну уж нет... И перестаньте жулить!

Бабушка отталкивает положенную им на стол карту.

— Кто жулит?! Я?! Где?! Это не моя карта.

— А чья же, интересно?! Царя Соломона?

Пока они спорят, пока старик встает с оскорбленным видом, уходит и возвращается, Сёма представляет себе...

«Лазарет царя Соломона» и бабушка в нем. Старик Кляпман в халате и врачебном колпаке, в окружении врачей идет мимо множества кроватей, на которых, прикрывшись простынями, лежат женщины. Некоторые играют в карты. Кляпман присаживается на край бабушкиной койки. Слушает стетоскопом ее сердце, легкие... Озабоченно вздыхает.

— Здоровье ваше явно пошатнулось.

— Да. У нас горе, — отзывается бабушка. — Письма не приходят, и фотоаппарат пропал.

Америка

Сэм несет от автомобиля коробки с пиццей и говорит на камеру:

— Это был мой позор, моя вина. Еще эта цыганская девочка... Она будоражила мою фантазию. Цыгане часто возникали на нашей станции. И однажды...

Россия

Мимо клуба громыхает очередной товарняк. Стайка пестро одетых цыган бредет вдоль заросших травой путей. Среди них девочка лет девяти, она на ходу лузгает семечки и посматривает, как двое мальчишек толкутся у кирпичной стены склада. Они спорят и, вырывая друг у друга фотоаппарат, неумело щелкают один другого.

— А бабка твоя знает? — спрашивает Вовка.

— Не-а. Я по-тихому стащил, — беззаботно отзывается Сёма.

В этот миг, как порыв ветра, мимо проносится девочка цыганка, вырывает у него аппарат и исчезает за вагоном. Вовка первый приходит в себя. Они с Сёмой бросаются следом, мчатся через пути, стараясь настигнуть воровку.

А она вылетает к медленно ползущему товарняку, пытается вспрыгнуть в открытый вагон, где уже разместилось все ее многочисленное семейство.

— Давай, давай, Гита! — подбадривают родные.

Брат с зажатым в зубах окурком рывком втягивает ее внутрь вагона. Она усаживается на краю, довольная добычей и тем, что поезд набирает ход.

Но Вовка и Сёма упрямо бегут рядом, пытаются ухватить аппарат или хотя бы край ее подола, хотя бы дразняще свисающие из вагона босые ноги... А она, отняв сигарету у брата, затягивается, смеется, подбадривает бегущего Сёму. Сёма делает отчаянный рывок и вцепляется в ее цветастую юбку. Не в силах отделаться от упрямца, девчонка тычет окурком в руку Сёмы. Сёма взвился от боли, отстал. А она, ловко прокрутив чинарик в пальцах и ткнув его себе в зубы, дарит Сёме на прощание победную, высокомерную улыбку.

...Взмокший, расстроенный Сёма возвращается к клубу. Бабушка торопится ему навстречу.

— Где ты ходишь? Я тебя ищу! Смотри, что мы получили!

У нее в руках вскрытый почтовый конверт. Она рассеянно присаживается на ящик у открытого окна. Из клуба доносятся чьи-то голоса, звучит молдавская мелодия. Видно, идет репетиция.

— Смотри!

Бабушка разворачивает листок. Сёма придвигается поближе.

— Вот... — Рахиль водит пальцем по строчкам. — «...В июне сорок первого в местечке Троянцы... Западная Белоруссия...» Так... «В результате экспертизы...» Вот! «...На ваш запрос сообщаем вам, что среди казненных...

личности Ильи Стрижака и Александра Стельмаха не установлены... — Она както по-детски уставилась на Сёму, а Сёма вопросительно смотрит на нее. — Понимаешь? «Не установлены»! Может, и нет их там.

— Это плохо? — несмело спрашивает Сёма.

— Почему же, Сёмочка! Раз их там нет, они могли остаться живы!

Вечер, в знакомой нам комнатке полумрак от абажура. Все еще, как отголосок, звучит молдавская мелодия. Бабушка перечитывает и аккуратно складывает лист бумаги. Убирает со стола остатки ужина. Направляясь в кухню со сковородкой в руках, вдруг останавливается лицом к стене, произносит негромко:

— Бог Авраама и Якова, ты все про меня знаешь. Знаешь про родных и про сына... Сделай чудо с одним, пропавшим... — И прежде, чем уйти, добавляет: — И еще... Дай моему мальчику вырасти и стать счастливым...

Америка

Квартира Сэма.

Голос Сэма. Но Бог не швейцар при ресторане. Он не спешил выполнять все бабушкины просьбы. Но одно он организовал определенно — дал-таки мальчику вырасти...

Россия

Станция. Ползут товарные составы. Сплетение рельсов перед клубом. Молодой парень в джинсовой куртке и с длинными волосами перебегает пути.

Фойе клуба. Бабушка Рахиль сидит за стеклом администраторской и пересчитывает пачку сине-серых входных билетов, а у ее окошечка стоит Кляпман, постаревший на десять лет, и говорит:

— Опять Брежнев спорит с Картером про ракеты. Надо дать взятку этому Картеру, и всё... Вот скажу про себя... Я был завскладом на базе, а теперь меня увольняют, говорят, я много ворую. «Много»! А сколько надо? Удивляюсь, как они определяют. Знаете, мне это так не понравилось, что я решил уехать в Израиль...

Рахиль, отрываясь от пачки билетов и встрепенувшись, зовет:

— Сёма! Ты поел?

К окошечку подходит повзрослевший длинноволосый Сёма. Он теперь студент. Кляпман привычно сует ему руку для пожатия.

— ...Сёмочка, — продолжает бабушка с тревогой. — В зале два софита не работают, электрик запил, а у нас завтра концерт московских артистов...

— Не волнуйся, — успокаивает Сёма, — где его инструменты?..

— Здесь, в шкафчике.

Сёма привычно входит в администраторскую, оттуда в смежную комнатку. Открыв шкафчик, ищет нужные инструменты.

А Кляпман говорит бабушке и Сёме, которого видно в приоткрытую дверь:

— ...Так слышишь, Сёма, уезжаю в Израиль...

— Да, ну! А молчали! — удивляется Сёма.

— Это не для прессы. У меня племянник, Эдик, ты его знаешь, он уже уехал. Я сказал: «Эдик, приедешь на место, напиши, как там. Только намеком пиши, чтоб тут не прочли в органах и не рассердились».

Бабушке неинтересно, но она вежливо кивает.

— Так Эдик сказал, — продолжает Кляпман. — «Пришлю фото. Если я сижу на стуле, значит, там хорошо и надо ехать. Если я стою рядом со стулом, значит, плохо»...

Сёма выходит из администраторской, Кляпман придерживает его за рукав.

— Так смотри, что он мне прислал.

Кляпман достает из кармана фото. На фото племянник стоит на стуле.

Сёма хмыкнул.

— Ваш Эдик большой хохмач, но напишите ему, что это старый анекдот, который вы мне сто раз рассказывали... — И, уже уходя, говорит: — Ба, Вовка там?

— Ждет тебя твой Вовка.

Она поспешно протягивает в окошечко два столовских пирожка.

— На. Тебе и ему.

Сёма берет, исчезает за тяжелой дверью.

— Ну скажите, — глядя ему вслед, недоумевает Кляпман. — Ну зачем он здесь торчит? У него плохой институт?

— Хороший. Учит делать холодильники.

Кляпман скорчил мину.

— Вы же знаете, я имел успех на сцене, но мне это не вскружило голову.

Бабушка уязвлена:

— Во-первых, Сёма не хочет делать холодильники. А во-вторых, он любит искусство и хочет участвовать в эстрадном конкурсе.

В пустом зале девчонки-проводницы готовят сцену к вечернему концерту.

А Сёма направляется к нише с осветительными приборами. Проходит мимо сидящего в кресле парня в форме курсанта летного училища. Это Вовка.

— Ну сколько тебя ждать! — недовольно шипит тот, забирая у Сёмы пирожок.

— Сейчас, только прибор починю.

— Какой, к черту, прибор! У меня времени в обрез!

Но Сёма проходит к софитам, начинает что-то раскручивать.

А Вовка, всмотревшись в оказавшуюся у кресел девушку, негромко зовет:

— Нин, Нина!

Девушка оборачивается.

— С нами посидишь? — многозначительно спрашивает Вовка.

— С кем «с вами»?

Вовка кивнул на Сёму:

— Он, да я и... это.

Он приподнял бутылку водки.

— Праздник, что ли? — спрашивает Нина с иронией.

— Видеть тебя всегда праздник.

Девушка колеблется недолго.

— Подругу брать?

Вовка кивает и делает многозначительный знак Сёме. Сёма, поколебавшись, откладывает инструменты.

Вечер. От клуба к стоящему на запасных путях пассажирскому вагону перебегают Вовка, Нина, ее подруга и Сёма. Прежде чем подняться в вагон, Нина оглядывается по сторонам.

— Быстро давайте, пока начальство не засекло.

— Да ладно, Нин, какое начальство! — забираясь на подножку, успокаивает Вовка.

Нина первая уходит в глубь вагона. Здесь пусто, все купе свободны. В одном из них и расположилась компания. Нина беспокойно поглядывает за оконную занавеску.

— Главное, чтоб не пришли с проверкой, — приглушенно говорит она.

— Это как раз не главное, — возражает Вовка и наливает в стаканы.— Главное, чтоб подружка твоя не робела. Что она молчит? Как хоть зовут-то?

— Зовут ее Оля, она из-под Саратова, — бойко отвечает за подругу Нина. — Ох, Вовка! Сколько налил! Знаешь ведь, я пью по половинке.

Не очень красивая, но симпатичная подруга Оля молча, исподволь поглядывает на Сёму. Вовка поднимает стакан.

— Ну, давайте, за встречу...

Они чокнулись, выпили. Только одна Оля слегка пригубила. А Сёма уже жмет на клавишу плейера. Звучит «Сольвейг» Грига. Вовка недоволен.

— Ладно, музыку вам...

Он уверенно поднимает Нину. Она утягивает его в дальнее купе. Там привычно достает подушку, простыню, но Вовка, не дожидаясь, начинает ее тискать.

— Погоди, — с тихим смехом упирается Нина, — дай хоть достелю...

— Слушай, а чего эта Оля все молчит? — спрашивает Вовка.

— А она немая.

— Что?

— Слышит, но немая, — продолжая стелить, отзывается Нина.

Вовка резко ее разворачивает.

— Что за шутки! Ты зачем Сёмчику немую подсунула?

— Так, ты когда сказал-то! Кого я с ходу найду? — оправдывается Нина. — А она тут. Приехала в гости, из Саратова. Хорошая девчонка. Что ему с ней, лекции читать?

А в том купе тихо звучит мало подходящая «Сольвейг». Сёма и Оля сидят через столик и рассматривают друг друга. У Оли глаза большие, внимательные и немного грустные. Видимо, это мешает Сёме перейти к решительным действиям. Он говорит про музыку:

— Не мешает?

Она отрицательно качает головой.

— Люблю немногословных.

Сёма вдруг потянулся через стол, осторожно тронул губами ее щеку, потом уголок рта. Она не отодвинулась, только чаще заморгала ресницами.

В этот момент к вагону легкой трусцой приближается тройка мрачных парней. Проскочив по коридору, они

резко открывают дверь, где обнимаются Сёма и Оля.

— Так! А где моя Нинка?! — требует парень с американским флагом на майке.

— Найдем...

Второй рванулся открывать подряд купе за купе.

Сёма решительно поднимается.

— Граждане, вам, собственно, кого?!

И тут же, без разговоров, получает кулаком в левый глаз...

Пока Вовка, голый, в одних трусах, яростно молотит парней и одного за другим сбрасывает с подножки вагона, Сёма, одним глазом глядя на Олю, горестно разводит руками.

— Можешь мне выбить и второй, но у Нины очень нервное «начальство».

Оля расстроенно глянула в затекшее веко, прижала к синяку прохладный стакан.

— Ну вот... — вздыхает Сёма, — теперь я увижу только правую сторону зала...

Она меняет нагревшийся стакан, а Сёма стоит и тихо страдает под Грига.

Мрачный, с подбитым глазом, он входит в клуб. В пустом зале девчонки-проводницы все еще готовят сцену к вечернему концерту. Среди них расхаживает маленький юркий мужчина и дает указания. А Сёма подходит к софитам, берется за инструменты... Юркий мужчина сразу оказывается рядом.

— О! Наконец! Вы местный электрик?

— Не совсем.

Мужчина, недоверчиво глянув на синяк, сует для пожатия руку.

— Виктор Грохель, администратор «Москонцерта».

— Семен.

— Вы уж, пожалуйста, Семен... А то я солидных артистов привожу, московских. А приборы не работают!

В заполненном зрителями зале идет концерт. Со сцены говорит старый, в прошлом известный конферансье Брунский.

— Мы, эстрадники, всегда рады приехать к вам, железнодорожникам... Еду я тут как-то в поезде «Москва — Ленинград», спрашиваю соседа по купе: «Вы куда?» «В Москву. А вы?» — «В Ленинград». Тот восхищается: «Вот это техника!»

В зале на старый анекдот вяло смеются.

— А сейчас, — продолжает Брунский, — для вас, прямо из Тбилиси, грузинский ансамбль «Лезгинка»! Вот у кого «техника»!

На сцену выпрыгивают танцоры в грузинских костюмах. Начинается темпераментный танец. Сёма смотрит на все из-за кулис. Тут в него буквально впивается Витя Грохель, в руках у которого пышный букет.

— Слушайте! Где начальство из депо? Куда они все подевались!

Сёма пожимает плечами, отвечает с иронией:

— Наверное, берут пример с электрика.

— Я так и думал. Тогда придется вам — Грохель сует в руки Сёме букет. — Сразу после номера выйдите на сцену и вручите ведущему. Ну, как бы артистам от местной общественности, понимаете?

— Нет! Я не могу! — шарахается от него Сёма. — Это слишком почетно.

— Пожалуйста! Выручайте! Я слышал, вы эстрадником хотите стать. Вам сам Бог велел сейчас... — Грохель задерживает слоняющегося за кулисами аккомпаниатора. — Дай ему свой пиджак! Быстро!

Натягивает пиджак на Сёму. Сёма упирается.

— Пиджак хороший, но расцветка не моя... Нет, нет! Не пойду...

— Перестаньте издеваться! — замученно просит Грохель. — Ну что мне, на колени перед вами стать?!

— Да! Это бы меня убедило!

Грохель отмахнулся.

— Вы, главное, в профиль держитесь, чтоб синяк не показывать!

Сёма с букетом чувствует себя нелепо. Отступает и натыкается на задвинутый в угол рояль. На нем сидит белокурая, коротко стриженная девушка в концертном платье и смотрит на Сёму тяжелым взглядом.

— Прямо тошнить хочется, — говорит она мрачно.

— От меня или от букета? — интересуется Сёма.

— От нервов. Если он меня опять снимет, я запью.

— Кто? — Сёма недоуменно поднимает бровь.

— Этот козел, администратор концерта, — она кивает в сторону Грохеля, — на двух площадках меня заменил. Представляете? Прямо в последнюю минуту. Я уж не знаю, что делать. Дать ему, что ли? — Она откидывает назад свое ангельское личико. — Как считаете?

— В смысле?..

— В смысле — дать, — спокойно уточняет она.

Сёма морщится.

— Я бы не спешил.

А она, усаживаясь поудобнее, как подросток, сгребает платье до самых колен и, кажется, не замечает, что Сёма смотрит на нее восхищенно, во все глаза.

— Про «дать» я пошутила.

— Я оценил.

— Меня Вероникой зовут. Вика... — Она протягивает руку, крепко пожимает Сёмину. — Я пою авторские песни, но не свои.

— Это вроде «я нарисовал автопортрет, но не свой». Да?

— Примерно, — подтверждает Вика.

Рядом возникает Грохель.

— Тут такие накладки... Вам, Чернова, сегодня спеть не удастся. — говорит он, притворно страдая. — Замена... Ох уж эти замены!

Сёма с сочувствием смотрит на бледную Вику. А Грохель, отвлеченный Брунским, отходит в сторонку. Как раз звучат аплодисменты, и за кулисы вбегают отработавшие номер грузины. Грохель дает Сёме знак. И Сёма, не успев задуматься, выходит на авансцену. Многие зрители его узнали, засмеялись. Сёма, стараясь держаться в профиль, приближается к Брунскому, но молчит, медлит, не отдает цветы.

Брунский, «напоминая», говорит:

— Вы, наверно, хотите вручить мне эти цветы... от благодарных железнодорожников?

— В общем-то, да. Хотя, признаюсь, я не совсем железнодорожник...

Брунский, с намеком на синяк, продолжает:

— А по виду очень похож.

Сёма смущен.

— Сходство случайное... Хотя... — Он протягивает цветы Брунскому и продолжает: — Примите от чистого железнодорожного сердца... Я вышел... конечно, поблагодарить... и постоять на сцене с таким известным артистом... а еще... — добавляет просительно, — извините за нескромность, а можно мне объявить следующий номер? Вы позволите?

Брунский удивлен.

— Ну... валяйте...

— Спасибо! — Сёма обращается к залу: — Сейчас на нашей сцене... — Он набирает в легкие воздух и вдруг выпаливает: — Несравненная, блистательная... Вероника Чернова! Аплодисменты!

Грохель остается стоять с открытым ртом. А мимо него на сцену с гитарой в руке стремительно проходит Вика.

...Я Жанна д'Арк, я знаю...
Пускай пройдет много дней,
Я Родине моей ничего не прощаю,
Но от этого люблю ее сильней...

Сёма и Вика идут над Москвой-рекой через железный мост. Вика теперь в джинсах, курточке.

— А в студенческих клубах мне петь не дают. Ненавижу эту власть! Петь нельзя, говорить нельзя! — Она на ходу закуривает и бросает взгляд на плохо освещенный город. — Страна немая! Ее трахают вожди-маразматики! А она даже крикнуть не может.

Сёме нечего возразить.

Г о л о с С э м а. Вика училась в Московском университете. Я приходил к ней в общагу, где когда-то учились и жили мои родители...

Мы видим сверкающий на солнце университет на Ленинских горах. Сёма торопится к зданию, взбегает по ступенькам главного входа, задирает голову — вздыбленная громада шпилем упирается в облака. Камера уносится высоко вверх, вдоль стен, мимо окон, туда, где летают ласточки... Камера заглядывает в окно двадцать второго этажа как раз в тот момент, когда в комнате появляется Сема. Вика ходит по тесной комнатке с гитарой. Она разучивает очередную песню.

Поздний вечер. Квартира бабушки. Сёма стремительно входит в комнату. Сбрасывает куртку, рубаху. Бабушка, не прерывая глажку, смотрит, как он торопливо поправляет волосы, одеколонит руки и шлепает ими по щекам.

— Уходишь? — спрашивает она равнодушно.

— Да...

Он продолжает торопливо собираться. Она, уткнувшись в глажку, говорит:

— Я тебя поздравляю, сыночка. Сегодня папин день.

Сёма останавливается, смотрит на нее ошалело. Он совсем забыл.

— Ба, прости. Папино рождение...

Он стоит, а в глазах стыд и мука. Он не знает, как теперь поступить.

— Тебя ждут?

Он мычит что-то утвердительное.

— Та девушка, что пела под гитару?

— Откуда ты знаешь? — удивляется он.

— Я как глянула на сцену, поняла, что ты ее не пропустишь.

— Да?

Бабушка водит утюгом, выдерживает длинную паузу.

— Иди. Взрослый мальчик должен бегать к девочкам, а не сидеть с бабкой. Я бы переживала, если б было наоборот...

— Но... папин день... Я знаю, ты купила... — Он лезет в холодильник. — Да, торт...

— Торт... подумаешь... Он, конечно, немножко испортится, так мы коту Ваське сделаем банкет, он, кстати, к тебе неплохо относится. Иди.

Сёма стоит в нерешительности.

Она подходит и, сбрасывая минор, подталкивает его к двери.

— Всё! Иди. Папа не обидится. И учти, сегодня ты должен смеяться!

Викина рука решительно поворачивает ключ. Они с Сёмой оказываются в темной тесной комнатке, где живет Вика.

— Только тихо, — предупреждает Вика, — к нам в общагу запрещают водить посторонних.

Сёма привлекает ее к себе, начинает целовать, стягивает с нее тонкую кофту. Оставшись в лифчике, она задерживает его руки.

— Что? — спрашивает он.

— Не знаю... Все как-то обычно...

— Разве? А как надо?

Она отстраняется.

— Вот... если б ты... — явно придумывает она на ходу, — прошел по карнизу и влез в окно...

Сёма, утрируя, продолжает:

— Да, это было бы здорово... Какой здесь этаж?

— Двадцать второй.

— Мой любимый! А карниз широкий?

— Карниз? — Она распахивает окно, за которым далеко внизу светится огнями ночная Москва. — Не очень.

— Все подходит, — говорит Сёма. — Жаль только, я на низком каблуке.

Он снова привлекает ее к себе.

— А я могу!

Она выскальзывает, как уж. И не успевает Сёма помешать, как она уже сидит за окном, свесив ноги в бездонную пустоту. Сёма оторопел. Боясь ее напугать, пододвигается ближе, но даже не знает, за что ее ухватить, как удержать.

— Да не дрожи ты, — усмехается Вика, — садись рядом. Мне нужен смелый мужчина.

— По-моему, тебе нужен труп, — с досадой цедит Сёма.

Но он решается. Взбирается на подоконник и, вцепившись рукой в раму и стараясь не смотреть вниз, садится рядом с Викой.

— А теперь я должна тебе сказать одну постыдную вещь, — тихо и волнуясь, говорит Вика. — Понимаешь, у меня еще не было мужчины.

Сёма старается подавить озноб.

— Какое совпадение! У меня тоже никого не было.

Он обнимает Вику и валит ее внутрь комнаты. Они целуются на полу.

Ранним утром, когда Сёма просыпается, Вика стоит на подоконнике, прижавшись лбом к стеклу и беззвучно плачет. Сёма испуганно вскакивает, взлетает на подоконник к стеклу, разворачивает к себе ее мокрое от слез лицо.

— Что? Что было не так?

— Я чувствую... нас ждет какая-то беда...

Он гладит ее по взъерошенным волосам. Глядит за стекло.

— Смотри, ласточки летают...

Ласточки и вправду носятся между окном и городом, распластанным внизу.

Он и она стояли на подоконнике, прислонившись к стеклу, и смотрели друг на друга.

— Ты совсем не боишься высоты? — спрашивает Сема.

— Нет. — смеется она и добавляет серьезно: — Боюсь «низоты».

...Они идут от станции через пути. В руках у Сёмы кислородная подушка. Сёма пытается поцеловать Вику. Подушки мешают.

— Когда ты вошел в аптеку, я решила, ты купишь презерватив, подумала: «Какой неутомимый парень». А ты купил кислородную подушку.

— Это для Рахили, — оправдывается Сёма.

— У твоей бабушки астма?

Вика на ходу закуривает сигарету.

— Я тебя люблю, — говорит Сёма.

Они подходят к Сёминому подъезду. Вика останавливается. Он смотрит на нее вопросительно.

— Не хочу подниматься, — говорит она.

— Пойдем.

Сёма тянет ее за собой.

— Я здесь подожду, покурю...

Пока Сёма поднимается, Рахиль внимательно смотрит сверху сквозь стекло и видит, как к Вике подходит и останавливается рядом с ней Вовка.

— Бог Исаака и Якова, прости меня, коммунистку, сделай так, чтобы эта женщина не сделала зло моему мальчику...

Голос Сэма. Еще одно событие повлияло на мою дальнейшую жизнь...

Сёма идет по коридору чужой коммуналки, без стука входит в комнатку Кляпмана. Под глазом Сёмы еще переливается коварная желтизна.

— Михал Аркадич! Да вы что?! Вы же опоздаете в свой Израиль!

— Сейчас, сейчас, Сёмочка... — торопливо бормочет Кляпман.

Он сидит среди упакованных вещей, в руках у него башмак с оторванным каблуком. Дрожащими от поспешности пальцами он пытается затолкнуть в каблук перстень с бриллиантом.

— Э! Да вы богач, — усмехается Сёма.

— Ты с меня смеешься, Сёма! Я всю жизнь копил по бедности. А теперь они не дают вывезти даже такую мелочь. Я так волнуюсь...

— И не зря!

Сёма подхватывает упакованные чемоданы, авоськи... Пальцев рук не хватает.

— Сейчас, сейчас!

Старик, лихорадочно торопясь, приколачивает каблук, надевает башмак.

Все это время под дверью Кляпмана торчит сосед. Подслушивает...

Они выскакивают из подъезда во двор. Сёма поспешно заталкивает вещи в багажник ожидавшего такси. А Кляпман, увидев стоящую у подъезда бабушку Рахиль, подходит со своими пожитками.

— Ну?.. С кем вы будете играть в карты?

— С кем я буду ругаться? — грустно улыбается бабушка.

Но Кляпман серьезен.

— Рахиль, я не Соломон, но зачем вам Соломон? Это, я вам скажу, такая нагрузка!.. А мы с вами неплохая пара...

— Езжайте, Миша. У меня одна любовь — мой внук... — Она целует Кляпмана в щеку и мягко подталкивает. — Идите. А если встретится вам человек по имени Илья Стрижак, то вы...

— Я помню.

Она махнула ему на прощание.

— Бог вам в помощь...

Такси двинулось по ухабистой дороге. Кляпман смотрит сквозь стекло на оставшуюся у подъезда Рахиль, на проплывающий грязный двор, разломанные детские качели, на дальнюю заводскую трубу, за которой простирается открытая ветрам печальная пустошь. Глаза у Кляпмана увлажнились.

— Ну, прощай, родная сторона... — бормочет он, — Жизнь здесь прошла, Сёмочка, и, как выясняется, ты не поверишь, неплохая жизнь...

Вот они, Сёма и Кляпман, нагруженные вещами, почти бегут по залу аэропорта. Старик, задыхаясь, бормочет:

— Ой, я умру от быстро!

— Паспорт, билет?

— Здесь... Спасибо тебе, мальчик... Я тебя всегда любил... Только бы уехать... Еще каблук... Я умру, если начнут проверять...

Впереди уже показался пропускной пункт таможни. Кляпман вдруг останавливается.

— Нет.

— Что? — вскидывается Сёма.

— Не хочу этот чертов каблук... Зачем мне бриллиант с инфарктом?

Не хочу! Отдам тебе туфли, а ты мне свои...

— Здраасьте! — теряется Сёма.

В кабинке общественного туалета они, сопя и кряхтя, обмениваются обувью.

— Черт с ним! Главное здоровье... — бормочет старик. — Деньги грязь, а бедность не порок. Верно?

— Верно.

— У тебя ж конкурс скоро? Так будешь в новых ботинках...

— В «новых»?! Вы их под паровоз не подкладывали?

Кляпман продолжает, не слушая:

— А ботинки ты мне после пришлешь...

— Я?! Да вы что?! Интересно, как?

— Евреи поедут. Мир не без добрых людей.

— Ох, Михал Аркадич, вы неисправимы, — вздыхает Сёма, с трудом ступая в тесных туфлях старика.

Таможенный контроль. Офицер-пограничник сонным «равнодушным» взглядом наблюдает, как Кляпман и Сёма обнялись на прощание, как Кляпман, нагруженный вещами, звякая парой медалей на пиджаке, остановливается у красной черты.

Сёма издали наблюдает за происходящим.

— Башмачок, будьте любезны, — просит таможенник Кляпмана

— Я?

— Вы. Левая туфля, — внятно уточняет офицер и даже пальцем указывает.

Старик нехотя стягивает со своей ноги Сёмин башмак.

Таможенник берет башмак, достает ножичек и пытается отсоединить каблук. Старик настороженно ждет.

Подходят еще два таможенника. Под их ожидающими взглядами первому удается оторвать каблук... потом подметку...

— Эй! Полегче! — начинает возмущаться Кляпман. — По какому праву?

Но таможенник его не слушает, разрезает каблук на несколько частей, но ничего не находит.

— Дайте второй.

— Как это?!

— Я сказал: дайте! — обрывает Кляпмана офицер.

Кляпман выходит из кабинки в своих полосатых носочках.

— Я извиняюсь, — растерянно говорит ему таможенник, — ошибочка вышла...

Он закрывает растерзанные чемоданы, ставит штамп в паспорт Кляпмана, подвигает туфли — они без каблуков, с отставшей подошвой.

— Это вы мне, ветерану войны?! — возмущается старик. — Что о нас за границей скажут, когда я на землю сойду в медалях и в этом дранье?! Учтите, вас по головке не погладят!

— Вы не... того, вы не волнуйтесь... — сбивчиво просит таможенник. — Все можно уладить... Вас провожают? Провожают вас? Ну вот. Пусть вам обувь свою дадут. Одолжат, как говорится...

— «Одолжат»! — передразнивает Кляпман. — Кто? Где я найду такого придурка!

И бросает взгляд в сторону Сёмы. Сёма с готовностью подходит. Изображая молчаливое возмущение, снимает обувь, обменивается со стариком.

Под конфузливыми взглядами таможенников Кляпман последний раз обнимается с Сёмой и вдруг замечает синяк.

— Сёма, что с глазом? Кто тебя тут обидел?

— Идите, идите, — мягко, но решительно подталкивает его Сёма.

Старик подчиняется и в своих собственных, законных туфлях, победно уносит к самолету бриллиант.

Сёма вбегает в комнату, сбрасывает куртку, рубаху, он собирается на свидание и не сразу замечает, как странно, неподвижно сидит бабушка.

— Ба, что с тобой? Что-то случилось?

Она смотрит в одну точку, отвечает не сразу.

— Сёма, у меня недостача.

Он замирает, осторожно присаживается рядом, ждет.

— Этот Грохель, администратор «Москонцерта», он плакался, умолял подписать документ, я поверила, подписала, а теперь он не платит за аренду зала.

— Это большие деньги?

Она посмотрела с горечью, глаза полны слез.

— Сема, я в жизни копейки чужой

не взяла. А теперь мне стыдно людям смотреть в глаза...

Парк Горького. В летнем павильончике — концертный зал со сценой. Представление еще не началось. За кулисами и в курилке толкутся участники.

— Сёма, я ж не против. Я отдам, но не сию минуту! — Грохель старается говорить тихо, чтоб не слышали посторонние.

— Когда? — сдержанно, но упрямо настаивает Сёма.

— Слушайте, перестаньте давить! Одолжите, пока перезаймите... там небольшие деньги!..

— Для вас небольшие? Так отдайте.

Разговор тихий, но явно не мирный. На них стали поглядывать.

— Ну хорошо! — сдается Грохель. — Вы их получите! Приходите завтра в восемь вечера к Театру эстрады...

...Сёма выходит на воздух. Вика и Вовка нетерпеливо ждут его у служебного входа.

— Он отдаст завтра в восемь, — с заметным облегчением сообщает Сёма.

— В восемь? — переспрашивает Вика. — Он же наврал, скотина! Какие «восемь»?! У них в семь билет на поезд! И недельная гастроль в Саратов!

Прежде чем Сёма успевает что-либо сообразить, Вика устремляется в павильон... Оказавшись рядом с Грохелем, со всего размаха дает ему звонкую оплеуху и под взглядами оторопевших эстрадников удаляется с гордо поднятой головой.

...Сёма и Вовка поспешно идут за Викой по парковой дорожке.

Сёма говорит с досадой:

— Довольна? Чего ты добилась?

— Он скотина!

— Он скотина, а ты ненормальная, — вмешивается Вовка. — Он тебе отомстит. Петь теперь тебе позволят только шепотом и только в сортире!

— Плевать! — беспечно отмахивается Вика. — Все равно здесь жить не буду! Уеду, на хрен!

— Кто тебя выпустит? — вздыхает Сёма.

— Выпустят тебя. А я с тобой, — хитро улыбается она. — Ты ж еврей? А еврей — не нация, а средство передвижения.

— Я никуда не уеду.

— А сказал, что любишь меня, — смеется Вика и ныряет в павильон с аттракционом «Гонки по вертикали».

Голос Сёмы. Она не успокоилась, пока не уболтала каскадера и не пронеслась по этой стене...

С оглушительным треском носится по «вертикальному кругу» мотоциклист, а за его спиной, на заднем сиденье, Вика.

Московская улица. Сёма звонит из телефонной будки.

Голос Сэма. Весь остаток дня и начало следующего я дозванивался Грохелю, но он как в воду канул. Вика на звонки тоже не отвечала.

Сёма выходит из будки.

Он взбегает по ступеням университетской высотки, подходит к Викиной двери, стучит.

— Вика, это я.

Подергал ручку. Разочарованно потоптался, выдернул листок из записной книжки и, наскоро черкнув записку, подсунул под дверь... В яркой щели у пола бесшумно скользнула тень и замерла... Ясно, что за дверью кто-то стоит и прислушивается.

Сёма и так невесел, а тут совсем помрачнел. Вытащил и смял записку в кулаке и стал отступать к лифту... Полоска света под дверью отсюда еще ярче, и в ней снова переместилась тень.

Сёма, не очень понимая, что делает, устремляется к лестничному окну, с усилием распахивает его и делает шаг на широкий карниз, уходящий далеко вдоль стены. Под ветром на невероятной высоте он быстрыми шажками добирается до нужного окна и заглядывает в комнату.

В комнате на Викиной кровати сидит полуголый мужчина и поспешно натягивает на себя майку... Вика увидела Сёму первой. Мужчина резко обернулся. Это Вовка.

Сёма отводит взгляд, невидящими глазами смотрит на лежащую далеко внизу реку, на Лужники, на Новодевичий. А Вовка, бесшумно метнувшись и вцепившись в Сёмину одежду, рывком уволакивает его в комнату. Сёма падает на пол, бессмысленно уставившись на испуганных, виноватых любовников. Потом с трудом поднимается и выходит прочь.

Вика успевает догнать его у лифта. Сунув руки в карманы наспех натянутых джинсов и, глядя в пол, говорит сдержанно:

— Послушай, я люблю только тебя. Я не знаю, что это было и зачем. Я, честно, не знаю! Не уходи так...

Но он, ничего не ответив, конечно, уходит.

Совершенно раздавленный, опустошенный Сёма идет от станции к дому. На одном из поворотов видит бабушку Рахиль. Она идет с тяжелой авоськой и не замечает Сёму.

Только сейчас он понимает, как она постарела. Стала сутулиться, чаще смотреть под ноги, а в лице появилась озабоченность и покорность судьбе. Сёма отвернулся и заторопился назад, к станции.

В вагоны поезда на Курском вокзале уже заходят пассажиры. Среди них и группка эстрадников с кофрами для музыкальных инструментов. Грохеля среди них нет.

Сёма идет по вагону мимо открытых купе. И встречается взглядом с вальяжно расположившимся у столика стариком Брунским.

— Простите... А... Виктор Грохель едет с вами?

Брунский ткнул пальцем в лежащие вещи.

— Буквально на этом месте!

— А где он?

— В соседнем вагоне утрясает нетрезвых артистов... — Брунский смотрит доброжелательно. — Да вы присядьте, Сёма, он сейчас придет.

Сёма, поколебавшись, садится напротив.

В дверях возникает Грохель. При виде Сёмы пытается сдержать досаду.

— А, да. Хорошо, что вы пришли. Мы все уладим, — говорит он со значением. — Только через две минуты, ладно? — И, удобно располагаясь, бойко продолжает: — В тамбуре стекло разбито, в туалете мочи по колено, проводница — толстая оторва! Узнаю тебя, Родина!

Прозвучало это задиристо и неуместно. Брунский с интересом смотрит на Грохеля. А Сёма дает ему знак, что хорошо бы выйти, время поджимает...

— Да, да, идите, — говорит Брунский, — а то поезд сейчас тронется.

Грохель нехотя поднимается и выходит. В коридоре Сёма настойчиво говорит:

— Давайте деньги.

Грохель, понимая, что время работает на него, отвечает:

— Это небыстро. Может, по приезде?

— Сейчас.

— Вы смешной! Мне — пересчитать, вам — пересчитать и написать расписку! А поезд сейчас тронется!

И тут поезд, действительно, дернулся и тихо пополз.

— Всё! Идите! — довольно засуетился Витя Грохель.

Но Сёма вцепился ему в воротник.

— Вам повезло, я еду с вами.

— Не сходите с ума! — Витя поспешно отступает к дальнему концу вагона. — Вас поймают, как зайца, и отдадут в милицию!

Но Сёма не слушает, идет за ним. А поезд набирает ход. В тамбуре Сёма с силой прижимает Грохеля к двери туалета.

— Хорошо! Хорошо! Давайте обсудим! Я слушаю вас, не дыша.

— Где деньги, Витя?

— С деньгами проблема... — заныл Грохель, — и, боюсь... я не смогу их вырвать...

— «Вырвать»?! — Сёма втолкнул его в дверь туалета. — Вырвать?! Обещаю, вы это расскажете на суде, прокурору!

— На суде вашей бабушки! — огрызается Грохель, ударяясь задницей об умывальник. — Я не дурак, Сёма! Это только кажется!

Сёма, ослабив хватку, стоит в нерешительности. Грохель, приободрившись, поправляет рубаху перед замызганным зеркалом.

— Я не осуждаю вас за грубость. Такая жизнь... — Он бочком выдвигается в тамбур. — Этот придурок Брежнев, эти подонки коммунисты, до чего довели творческих людей! Мы нищие! Мы буквально нищие! — Он оглядывается и говорит у самого уха Сёмы: — Но есть шанс, Сёма. Можно получить всё и даже больше... — Он понижает голос. — Есть люди, готовые хорошо платить, если вы поделитесь своим каналом.

— Чем? — не понимает Сёма.

— Каналом по провозу драгкамней и прочих ценностей.

— Каким «каналом»?! Каких «камней»?! — сердится Сёма. — Витя, вы съехали умом! Камни я не перевожу, даже в почках. У меня, конечно, есть канал... мочеиспускательный, но им я с вами, Витя, не поделюсь принципиально!

— Ай, бросьте хитрить! — Грохель недоверчиво усмехается. — Как вы провезли бриллианты Кляпмана? В Израиле вопросы. Сёма, как? Это останется между нами. У вас на «Шереметьево» свои люди? У вас они в таможне? Сёма, помогите, и вам хорошо заплатят.

Сёма еле сдерживается.

— Да, Витя! Да!! У меня люди, ходы, каналы! Но я ничего не скажу, пока не получу деньги, которые вы украли!

Сёма наступает. Грохель что-то горячо отвечает...

Голос Сэма. Я играл с огнем. Я тогда не знал, что «органам» не давала покоя история с Кляпманом. И что Витя Грохель был платный стукач.

— Хорошо! — обрывает себя Грохель. — Я вам сейчас их отдам. Ждите здесь.

И он быстро уходит по коридору. Сёма замечает в другом конце вагона мужчин в железнодорожной форме. Витя явно торопится к ним за помощью. Сёма понимает его план и, с досадой отступая, бежит через гремящий тамбур в другой вагон. Обходя пассажиров, он идет по вагонам. Он еще не знал, что должен делать. Далеко впереди мелькнул силуэт проводницы. Она оглядывается. Они встречаются взглядами. Это Оля. Он жестом и тревожным взглядом дает понять, что спасается. Оля, кивнув, быстро удаляется. Сёма старается не отставать.

Впустив Сёму в почтовый вагон, куда посторонним входить не полагается, Оля быстро и незаметно проводит его мимо работающих сортировщиц почты, вталкивает в полутемное служебное купе и закрывает дверь изнутри на ключ.

Они стоят в тесном купе. Из-за двери доносятся голоса работниц. Оля, приставив палец к губам, садится, прислушивается. Сёма стоит. Осматривается. Сбоку от плотного жалюзи пробивается мелькающий свет.

— Спасибо тебе, — шепотом говорит Сёма.

Она чуть улыбается, пожимает плечами.

— Слушай, я ни разу не слышал твой голос. Скажи что-нибудь, например, «здравствуй».

Она вздрагивает и, скользнув по Сёме взглядом, смотрит куда-то мимо... в темный угол. Он с удивлением ждет. Тогда она, взяв со столика ручку и обрывок бумаги, аккуратно пишет: «Я немая». Сёма читает. Не решаясь посмотреть в ее сторону, перечитывает снова и снова короткую, ученическим почерком написанную фразу.

Оля встает, осторожно открывает дверь и выходит. Сёма слышит, как щелкает замок...

Стучат колеса. Сёма лежит на верхней полке и невидяще глядит в потолок. Замок снова осторожно щелкает, и рядом с его лицом появляется лицо Оли. Какое-то время они смотрят друг на друга. Может, она ждет, что он хотя бы прикоснется к ней рукой. Но Сёма не двигается. Тогда она снова берет обрывок бумаги и, положив его на край полки, пишет: «Хочешь, уйду. Я не обижусь».

— Нет, не хочу, — врет Сёма. — Только... — Он подыскивает слова. — У меня есть девушка. Я с ней расстался, но я ее люблю. Понимаешь?

Оля кивает, с усилием улыбается. Потом улыбается почти легко. Снова берет исписанную бумажку и на обороте пишет: «А мне от тебя ничего не надо. Только останься со мной, и всё».

Поезд летит сквозь туман и вечернюю тьму.

Они лежали на тесной полке, повернувшись в одну сторону. Два обожженных человека, каждый со своей бедой. Оля, взяв из-под своей щеки его руку, осторожно поворачивая, рассматривала пальцы, ладонь... В ее прикосновении была нежность, тепло, которых ему сейчас так не хватало.

Сёма останавливается у дома, задирает голову к открытому окну. В окне бабушка всплеснула руками. Выбежав навстречу, она порывисто обнимает его на лестнице.

— Где ты был! Я ж волнуюсь!

Она всматривается в его исхудавшее, небритое лицо. Сёма, как может, ободряюще улыбается.

— Все будет в порядке, ба. Я заработаю, переодолжусь, выкрутимся...

Вечер. У товарного склада несколько грузчиков споро разгружают товарный вагон. Сёма среди них. Он принимает тяжелые ящики и на тележке ввозит их по подиуму на склад, ставит штабелями...

...Сёма принимает ящик, бросает на телегу и натыкается на Витю Грохеля. Тот стоит рядом и сочувственно качает головой.

— Сёма! Это маскарад? Я поверить не могу, что вы с вашими связями корячитесь тут за копейки...

— Угадали, — мрачно шутит он, — я маскируюсь, я лег на дно.

— Эй, студент! Чего стал?! — злится на Сёму грузчик.

Сёма поспешно принимает ящик. Взмокший, злой, катит тележку по подиуму. А Витя семенит рядом и тихо бубнит.

— Сёма, меня грызет совесть. Я хочу расплатиться. Но вы мне должны помочь.

Сёма не отвечает.

— Я не прошу ваши связи, подавитесь ими. Я помощи прошу. Завтра в ГУМе вы возьмете у меня пакетик с камнями и на выходе передадите человеку. И всё, Сёма! Простое дело, а по деньгам, как пять составов разгрузить. Я б сам отдал, но я засвеченный...

Сёма приостанавливается у входа, со вздохом качает головой.

— Вы уголовник, Витя.

В его тоне звучит почти согласие. Он толкает телегу внутрь, а Грохель поспешно бросает вдогонку:

— О деталях отдельно, по телефону...

Бригадир привычно и молча раздает скудные копейки в красные натруженные руки грузчиков. Сёма тоже получает свое. Пересчитывая деньги, тяжелым усталым шагом уходит мимо пустых вагонов. И натыкается на Вовку. Тот явно поджидал его. Но Сёма обходит, идет дальше. Вовка догоняет.

— Ну прости! Я не знаю, как это вышло, Сёмчик! Не нужна она мне, понимаешь? И я ей, кстати! А ты бы позвонил. Она совсем крышей поехала, диссидентов каких-то от психушки отмазывает... — Вовка снова становится у него на пути. — Сёмчик, ну что мы из-за бабы! Пойдем выпьем, и всё, как раньше... А?

Сёма смотрит грустно.

— Нет. Как сказала одна дама, «Нам с тобой не о чем больше смеяться».

— Стой! — Вовка уязвлен, говорит холодно. — Я, вообще-то, по делу...

Он достает из кармана сложенный листок, колеблется: отдать, не отдать... Сминает в кулаке и отбрасывает в темноту, на рельсы. И, уже уходя, говорит с кривой улыбкой:

— Ты все же подбери, не пожалеешь.

Сёма возникает на пороге комнаты и сразу кладет на стол расправленную, но все-таки сильно помятую программку. Рахиль, понимая, что это неспроста, надевает очки. Склоняется, читает.

— «Абрахам Стельмах, США. Скрипичный концерт...» Что это, Сёма? Откуда?!

— В зале Чайковского. Скрипичный концерт в честь спортсменов и космонавтов.

Бабушка волнуется все больше.

— Жаль, нет фото! Сёма, ты думаешь, это он?

Сёма пожимает плечами.

— Этот не Саша, он Абрахам...

— Сёма! Что для еврея сменить имя! — Бабушка взволнованно, как заведенная, ходит по комнате. — Я должна к нему завтра пойти... прямо в гостиницу...

— Наивная! Кто тебя пустит!

— Почему? У меня же дело.

— Сто проверок, заявление, что ты не продашь ему чертеж «Калашникова»...

Рахиль отмахивается, ей сейчас не до шуток. Сёма ее обнимает.

— Я сам. Пойду прямо на концерт.

Рахиль колеблется.

— Сёма, я боюсь, что-нибудь сорвется.

— Не сорвется, ба. Главное, чтоб это оказался он.

В коридоре звонит телефон. Сёма поспешно снимает трубку.

— Алё! Да, спускаюсь.

Сёма стоит с Грохелем у подъезда.

— Нет, Сёма, отложить нельзя! Вы же знаете, в Москве скоро Олимпийские

игры, милиция нервничает. У них приказ «хватать и не пускать», город вымоют, нищих и проституток вышлют за сто первый километр, а диссидентов на время засадят в психушки... Что? Вы не знали? Это я вам говорю. Так что завтра, ровно в двенадцать вы входите в ГУМ, путаете следы, потом берете у меня сверточек, кладете в левый боковой карман... Это как пароль, понимаете?

Ночью Рахиль не спит. Сидит одна перед небольшой шкатулкой и осторожно держит в пальцах жестяную синичку с отломанной ножкой. В глазах Рахили притупленная годами боль и надежда...

Голос Сэма. Москва была наэлектризована. Олимпиада через месяц, власти нервничают, милиция на каждом шагу... А я иду на дурацкое дело в большой магазин на Красной площади.

Сёма, нервничая, входит в многолюдный ГУМ. Из динамиков несется голос диктора: «Империалисты пытаются сорвать Олимпийские игры в Москве! Но Северная Корея, Куба, сражающийся Мозамбик пришлют своих спортсменов на Олимпиаду-80...»

А Сёма «проверяется». Он идет по лестнице вверх, потом вниз... То снимет черные очки, то наденет, то озабоченно оглянется... И, конечно, не замечает, что его пасут агенты в штатском. Их тут целая орава. Они переговариваются между собой по портативной связи. Один незаметно многозначительно переглядывается с Грохелем. А Сёма так увлечен, что буквально сталкивается со стоящей у перил Викой.

— Ты? — Она растерянно смотрит на Сёму. — Никогда не видела, чтоб ты что-то покупал.

— Это потому, что у меня все есть.

Вика, явно не ожидавшая его здесь увидеть, нервничает. В руках она сжимает небольшой странный сверток.

— Давай поговорим, — просит она.

— Не сейчас, у меня дело.

Он хочет уйти.

...Агенты встревожены, передают друг другу по рации: «...Нештатный ход! Возможно, сообщник!»

Вика вцепляется Сёме в рукав.

— Мне никто не нужен, кроме тебя. Никто! Понимаешь?

— Это я уже слышал...

— Так прости! Я же тебя люблю! Я без тебя даже уснуть не могу. Не сплю совсем...

Она похожа на несчастного, взъерошенного воробья. Родного воробья. В глазах у нее стоят слезы. Сёма сам чуть не плачет, ему очень хочется принять ее и простить, но он «держит характер». Высвобождает локоть, чтобы уйти. Она вцепляется вновь. И начинает говорить непонятное.

— Забери меня отсюда, я передумала, я хочу вернуться, мне страшно...

— Послушай, хватит придуриваться. Чего тебе бояться в магазине? Только цен! — по инерции острит он и решительно уходит.

— Стой, вернись... — бледнея все больше, просит она.

Но Сёма непреклонен. Он только слышит это «вернись, вернись». Он лишь глянул, как она, растерянная, осталась стоять у перил, сжимая свой странный сверток...

Грохель стоит в закутке, воротник поднят, глаза бегают. Под незаметными для Семы взглядами агентов, Грохель сует ему маленький пакетик и шепчет:

— В левый боковой. Обязательно в левый.

Сёма трясущейся рукой берет у него сверточек и уже хочет положить в левый карман, но оглядывается на резкие возгласы: «Свободу слова!»

Руки Вики резко разрывают сверток, мелькают наручники. Сёма этого не замечает. Он видит только, как на Вику набрасываются милиционеры и начинают ее рвать в разные стороны. Не думая, он бросается сквозь толчею ей на помощь. Он видит, что рука Вики уже пристегнута к перилам, что милиционеры заламывают ей другую, вцепляются в волосы. А она выкрикивает:

— Свободу слова! Свободу политзэкам!

— Сними наручник, гад! — орет Сёма на мента.

Сёма в темных очках выглядит «внушительно».

— Не командуй! — Мент принял Сему за агента. — Подмогу вызывай!

— Сними! — орет Сёма и кидается на того, кто держит Вику за волосы.

— Мудак ты! — орет мент. Он возится с отмычкой. — Не видишь?! Она сама приковалась!

И мгновенно, сквозь толчею, к Сёме подскакивают и хватают сотрудники в штатском. Начинается полная кутерьма. Менты рвут свое, агенты свое. Вика орет про свободу, а агенты: «В левом! В левом боковом смотри! В левом! Да, нет тут ни хрена!!!»

Народ, ничего не понимая, в панике мечется в разные стороны, сбивает сотрудников с ног, затрудняет их плановые действия.

А в сторонке старший агент орет на Грохеля:

— Ты «куклу» дал?!

— Дал!

— А у него нет!

— Значит, он выронил, когда крутили! — орет, оправдываясь, Грохель.

Агент кидается искать под ногами у Сёмы.

— Нету! — орет он Грохелю.

— Не в той стране ищешь! — зло огрызается Грохель, который уже все понял.

— Чего?

— Советские люди скоммунизди-ли! — с досадой усмехается Грохель. — Они не упустят, что плохо упало. Сперли ваш «вещдок»!

Вику отстегнули. Но благодаря кутерьме она вырвалась и, чтоб избежать расставленных рук агентов, перескакивает за перила, на карниз, но неловко и... срывается...

Сёма застыл. Все застыло. А Вика летит с большой высоты, медленно переворачивается и навзничь падает в центре зала, на каменный пол...

На мосту, где мы встречались,
фонари едва качались...
Вот я стану на мосту
И поймаю... пустоту...

Сёма сидит под лампой направленного света и тупо смотрит в темный угол. А по кабинетику ходит следователь и говорит, говорит. У него богатая мимика и пластика.

Голос Сэма. «Пакетик с фальшивыми камнями они так и не нашли, а без него дело сыпалось. Следователь плел сети, расставлял капканы, а я сидел и думал: почему я не вернулся, когда она звала? Почему в жизни ничего нельзя поправить? В жизни — можно, в смерти нельзя...

— «Политику» мы вам все равно пришьем, — урезонивает Сёму следователь. — Но это сейчас ненаказуемо, времена либеральные... Кстати, уехать не хотите? По еврейской линии?

— Нет.

— Значит, непорядок с головой, — хихикает следователь.

Голос Сэма. Они запрятали меня в психушку. По случаю Олимпиады в психушке царила полная неразбериха. Санитары буквально сбились с ног. Такого наплыва нормальных, наглых «психов» отделение еще не знало. А «психи» устроили свою Олимпиаду — заплывы, метание ядра, стрельбу по тарелочкам... После Олимпийских нас обещали выпустить. Поэтому никто на всей планете не ждал финала с таким нетерпением и волнением, как мы.

В столовке, у телевизора, набилось все отделение. «Психи» сидят, стоят, лежат на полу, как на старых коллективных фото. Идет торжественное закрытие Олимпиады. «Психи» сопереживают — смеются вместе со зрителями на стадионе, плачут вместе с генсеком Брежневым, когда под сладкую песню в небо улетает огромный надувной медведь. «...До свиданья, наш ласковый Ми-и-ша...» — подпевают телевизору пациенты психушки.

— Отваливай и не вертайся, пидор! — озорно выкрикивает кто-то из пациентов, и лирический телерепортаж покрывает дружный хохот «идиотов».

Голос Сэма. С окончанием Олимпиады выпустили почти всех. В нашей палате остались только маленький музыкант Штанько, поскольку был единственным настоящим шизом, Лёнька Шац — единственный настоящий диссидент, литовский нацист Петрункас и я. Я — потому что вообще не спал и стал загадкой медицины...

Больные спят. Только Сёма сидит на койке и сквозь зарешеченное окно смотрит на луну. В палату всовывается краснорожий санитар.

— Не спишь? Иди за мной.

Голос Сэма. Меня кололи всякой дрянью — просто в наказание... Я потерял счет дням и месяцам...

Сёма, весь в поту, лежит на койке в палате и тихо воет от невыносимой боли. Взгляд затуманенный. Перед его внутренним взором Вика: она стоит, прикованная к перилам и умоляюще смотрит на него, срывается и медленно летит вниз... «Психи» от Сёминого воя

тоже не спят. Сосед справа, тощий литовец Петрункас, не выдержав, поднимается и несколько раз с силой бьет Сёму ногой под ребра.

— Заткнись! Дай поспать!

Другой сосед, диссидент-математик Леня Шац, рассматривая и поддувая на ладони перо из подушки, говорит:

— А я видел, как санитары в процедурной делили его посылку. Ему с воли посылка пришла. Вот они и решили его отключить.

— Кому посылка? — оживляется Петрункас.

— Сёмке. Пирожки, яблоки, баночка икры...

— Икры? — еще больше оживляется Петрункас. — Как я хочу икры! Я ее лет пять не ел!

— И фиг поешь, — усмехается Шац.

Голос Сэма. Я потом узнал, что бабушка приходила сюда каждый день, приносила передачи. Денег не хватало, она продавала домашние вещи. Она тратила все деньги на еду и на взятки санитарам, чтобы со мной хорошо обращались. Она стояла у ворот иногда до вечера, иногда даже ночью...

Сёма воет на койке.

— Санитары воры! — горячо обличает Петрункас. — Вы, русские, все воры!

— А ты фашист, — спокойно констатирует Шац.

— Я не фашист. Я за Литву, свободную от русских и евреев. Немцы всё правильно делали, но не успели...

Под их спор музыкант Штанько, тихий, робкий человек, стоит у окна и играет на воображаемом саксофоне. Сёма тяжело садится на койке, слушает, как тот выводит знакомую тему Гершвина. Глаза у Сёмы мутные, еще под лекарством. Он встает, с трудом подходит к музыканту.

— Ты чего всё у окна?

— Звездолета жду.

— Чего?

— Звездолета. Заберут меня на другую планету. Во, полетел.

Музыкант прижимает лицо к решетке. Сёма тоже видит все.

Над окном в темном небе выдвигается и плывет плоская, гигантская махина, похожая на лопату, — звездолет.

— Нет, этот не за мной, этот за Петрункасом, — разочарованно констатирует Штанько.

В палату неожиданно врываются два пьяных санитара.

— А ну, спать! Ублюдки сраные!..

— Это нечестно, — отчетливо и очень решительно говорит вдруг Петрункас. — Вы украли чужую посылку!

Санитары от такой наглости на мгновение теряют дар речи. Усатый санитар отводит литовца в угол, говорит тихо:

— Ты правда, что ли, псих? Такое несешь!

— Справедливость хочу.

— А жопа не треснет?

— Договор! — шепчет Петрункас. — Я не буду кричать про посылку, а вы мне икру... попробовать. Только попробовать.

Он вдруг по-детски застенчиво улыбается.

— Попробовать? Это можно, — соглашается санитар. — Идем.

В процедурной санитары сбивают литовца с ног. Один лупит, другой быстро готовит шприц с «серой». Петрункас пытается встать, защищаться. Его снова сбивают. Валится полка, инструменты рассыпаются по полу.

А литовец изворачивается. Краснорожий санитар наваливается, второй склоняется со шприцем, но в этот момент Петрункас всаживает ему в ляжку подвернувшиеся под руку медицинские ножницы. Тот замирает и извергает из себя нечеловеческий рев.

Отделение бурлит, как потревоженный улей. Шастают по коридору дежурный врач, санитары...

Врач нервничает, ходит по ординаторской вокруг сидящего на круглом стульчике Сёмы.

— Тут скандал... Из-за вашей посылки санитара чуть не зарезали. Комиссия приедет иностранная, разбирательство, расспросы... Смотрите, не наболтайте лишнего.

— Да, да, — с готовностью кивает Сёма. — Но... строго между нами... санитары — твари и убийцы. Они Петрункаса забили. И если меня спросят в лоб, боюсь, я...

Сёма виновато разводит руками.

— Во-первых, никто его не... не того! У него просто инфаркт случился! И нечего слухи распускать! Вот из-за таких, как вы, у нас плохой образ за границей!

Сёма снова виновато разводит руками. А врач обдумывает что-то и вдруг ударяет себя по коленке.

— Собирайте-ка свои манатки и сегодня же домой. Да! Да! Домой... К бабушке... Она, кстати, очень сейчас в вас нуждается...

Голос Сэма. В России все непонятно. Вдруг посадили — вдруг выпустили...

Сёма выходит из вагона на родной станции, перебегает пути...

Сёма быстро идет по заставленному койками коридору больницы. Видит на одной из коек бабушку Рахиль. И она его тоже увидела, слезы побежали по ее щекам. Сёма присаживается на краешек кровати, целует бабушку в лоб, целует ее руки.

— Как ты, ба?

Она не в силах ответить, она счастлива. Но дыхание становится тяжелее и вырывается из легких со свистом... Сёма, всполошившись, пододвигает лежащую рядом кислородную подушку... Пока сестра делает бабушке укол, врачиха негромко говорит Семе:

— И астма, и сердце... Укол не поможет, это только хлористый кальций, других лекарств у нас для нее нет. А срочно нужно редкое — карустэн. Она... на грани... Может быть... несколько часов...

— Я куплю...

— «Куплю», — мрачно усмехается врачиха. — В аптеках его нет. Только с рук.

— Да, да, конечно, — отступая, бормочет Сёма.

Но бабушка удерживает его за руку.

— Не уходи... Не уходи, родной...

— Я быстро, ба. Я мигом.

Врачиха останавливает его уже у выхода, говорит торопливо, негромко:

— У санитаров наших в прачечной попробуйте спросить.

Сёма бежит по больничному двору, влетает в огромный барак, заполненный горячим паром. Среди чанов с бельем носятся два санитара в мокрых майках. Они подхватывают кипящий чан и почти бегом пролетают мимо Сёмы, перетаскивают чан ближе к выходу, чтобы вода в нем остывала. Потом второй... Бегом, потому что пар обваривает руки, плечи, лицо...

Возвращаясь, лысый веселый санитар бросает Сёме тряпку.

— Взяли!

Не дожидаясь, сдергивает чан за ручку. Сёма инстинктивно подхватывает с другой стороны, и побежали. Напарник лысого, парень хилого сложения, валится на кучу белья, отдышаться.

— Чего надо? — спрашивает лысый на бегу.

— Лекарство... Карустэн.

Как раз дотащили. Санитар бросает чан, устремляется к следующему. Сёма не отстает.

— Очень нужно!

— А без нужды сюда не ходят, — весело крякнул лысый, стирая пот со светлых бровей.

Они подхватывают кипящий чан, бегут.

— Деньги с собой?

Поставили чан наземь. Санитар вытер тряпкой руки, выставил лопату-ладонь.

— Деньги давай.

Сёма поспешно шарит по карманам и... с ужасом понимает, что денег у него нет вообще. Санитар убрал ладонь, снова ушел к чанам, взялся за палку, крутит, студит бельевое варево.

— Но она... она... — Сёма не в силах вымолвить страшное слово. — Дай в долг. Ей очень плохо!

Санитар только плечом повел. Сёма подскочил, вцепился в его майку.

— Я принесу! Отработаю! — Сёма на грани истерики. — Можешь ты понять? Понять!

Санитар смотрит безжалостными голубыми глазками.

— Не торгую.

Сёма вцепляется, начинает трясти, но получает в ответ мощный удар и, выпав из барака, навзничь валится в угольную кучу.

Обхватив голову руками, он тихо, тоскливо завыл в звездное небо.

И вдруг... не то звездочка, не то самолет огнями сверкнул в небесной черноте... Тускло поблескивая, вращаясь, как в замедленной съемке, падает с неба золотая монета. Звякнул о камень, прокатился и застыл у ботинка николаевский золотой.

Голос Сэма. Это прадед пришел мне на помощь, послал весточку из далекого далека...

Сёма вбегает в больничный коридор. Натыкается на врачиху.

— Мы уколем, но... уже нет смысла, — говорит врачиха, забирая у него лекарство.

Сёма бросается к бабушке. Теперь ее кровать отгорожена ширмой, так здесь принято — для безнадежных.

— Ба!

Но бабушка не слышит, она в забытьи.

— Ба! Ты слышишь? — Он сжимает ее в своих объятиях. — Ты слышишь меня? Очнись... ба! Скажи Ему: «Я хочу жить!» Ба!

Невидящие глаза устремлены в потолок, лицо заострилось, и вся она, кажется, стала меньше.

— Рахиль! Рахл, детка моя! Рохл, Рохл, детка моя! — повторяет он как заведенный.

Веки ее дрогнули, и взгляд становится осмысленным. Будто имя, будто оклик из детства вызвал ее, вытянул из темной глубины.

— Рахиль! Скажи Богу: «Да!» Скажи Ему: «Я хочу жить!» Скажи!

Она долго собирается с силами, но только произносит одними губами:

— Не хочу. Я устала.

И, истратив последние силы, закрывает глаза.

Тонет в полумраке длинный, заставленный койками коридор больницы. А за окном, в ночном небе, безмолвно проплыл звездолет.

Сидит на краешке кровати опустошенный Сёма, а где-то...

...Тихо звучит мелодия молдавской свадьбы, мчатся украшенные цветами кони, тарантас увозит от нас девочку... Навсегда.

Голос Сэма. Бабушка Рахиль, моя ненаглядная, моя красавица Рахиль... оставила меня навсегда...

Сёма идет через пути. Ночь еще не кончилась, но поезда громыхают мимо станции. Сёма присаживается на лавочку у знакомой с детства бабушкиной билетной кассы.

Голос Сэма. Я вдруг захотел спать. Первый раз за долгое время.

Он ложится на лавку в позу эмбриона и засыпает.

Летят через станцию поезда.

Когда Сёма открывает глаза, на скамеечке у его ног сидит Оля.

— Ты? — тихо спрашивает Сема, у него нет сил удивляться.

Она только виновато улыбается.

— Долго я спал?

Ольга показывает семь пальцев.

— Семь часов? — спрашивает Сёма.

Она отрицательно качает головой.

— Семь дней?

Она грустно кивает.

Сёма тяжело поднимается, выходит на платформу. И Ольга за ним. Остановилась рядом. Стоит вроде с ним и вроде сама по себе. А поезда с грохотом проплывают мимо.

— Уеду, — говорит Сёма. — В Америку. Меня теперь ничто не держит.

Она кивает, старается улыбнуться. Все больше чувствует неловкость. Прощается, подняв руку.

— Ты пошла?

Слова прозвучали в его устах, как «иди».

Она опять кивает и уходит по платформе, высматривая появившуюся вдали электричку.

Только сейчас Сёма замечает, что Оля беременна. И она, оглянувшись, понимает, что он заметил... Сёма встревожен, даже испуган. Он догоняет ее, идет рядом.

— Ты... Ты беременна?

Она снова кивает.

— И... что? От меня?..

Она встречает его растерянный взгляд и, как можно категоричнее, отрицает.

— Правда? — допытывается он. — Ты мне не врешь?

Она активно качает головой.

— Если это от меня, я не откажусь. Только... между мной и тобой... это ничего не изменит. Понимаешь?

Она по-прежнему кивает. Но Сёма «старается быть честным до конца».

— Подумай. Это расставание навсегда! Мы никогда не увидимся, я сюда никогда не вернусь. Мне просто не позволят...

Она слушает, уставившись в его пуговицу, снова и снова согласно кивает. Потом, показав на свой округлый живот, на Сёму, четко и отрицательно жестикулирует: «Это не от тебя».

Сёма чуть сбросил напряжение. А она, беззаботно улыбаясь, махнула рукой, ступила в вагон электрички и пошла за окнами. Вагоны двинулись.

Сёма видел, как отяжелело, помертвело ее лицо, когда она решила, что он уже на нее не смотрит... Вагоны набирают скорость. Сливаются в линию окна и лица людей.

Голос Сэма. Я себе сказал: «Я же спросил, а она ответила. Значит, это не от меня». Правда, в глубине души... Но я твердо решил уехать и старался не копаться в глубине своей и без того растерянной души.

Безликий, похожий на обмылок чиновник ОВИРа идет по убогим коридорам. Следом торопится Сёма.

— Ох, надоели. Когда вы все уедете? — ворчит чиновник.

Его вялая рука шлепает штамп в Сёмин паспорт. Сидя за столом, он ставит на страничках еще какие-то закорючки, говорит Сёме с завистью:

— Везет вам, евреям... Никого не выпускают, даже глазком на капитализм посмотреть не дают, а вам — пожалуйста. За что? За какие заслуги?.. Правы были немцы перед войной... выпускали вас по бартеру. За пять евреев — грузовик... — Чиновник отдает Сёме паспорт. — А мне за вас хоть бы плохонький плейер кто подарил...

Америка

Такси мчится по мосту над Гудзоном. Сёма сидит, заваленный вещами, и с интересом смотрит по сторонам. Вдалеке за окном проплыла статуя Свободы...

— Сколько ты в Америке? — спрашивает таксист по-русски.

— Уже час.

Таксист хмыкнул.

— Я — семь лет и всякого навидался. И я тебе так скажу... Хочешь здесь добиться успеха? Спрячь гонор. Тебя унизили — не обижайся. Не стыдись любой работы, все через это прошли... Второе. Забудь русские книжки, газеты, новости... Нет России и не было! Понял? Иначе ты не впишешься.

— Спасибо, — вежливо отзывается Сёма. — Чувствуется, у вас личный опыт. Вы в России кем были?

— Факультет философии МГУ закончил, младший научный сотрудник, — с заметной гордостью отвечает таксист.

— Ваш пример впечатляет, — уважительно говорит Сёма.

Таксист, не заметив иронии, еще что-то говорит, поучает, а Сёма задумчиво смотрит в окно.

Голос Сэма. Я старался не вспоминать прошлое и не унывать. Уныние грех! А унылый эмигрант на фиг никому не нужен. Поэтому если не с весельем, то хотя бы с юмором я смотрел вокруг... Америка, наверное, была не такой, какой я ее увидел, даже «русская Америка»...

А таксист все еще продолжает говорить:

— ...И, главное, не цепляйся за «русский» Брайтон. Там сейчас криминальный передел.

Такси резко тормозит. Сначала на асфальт у колеса, тяжело плюхается Сёмин баул с вещами, потом возникают его ноги. Потом он сам. Рука — вдоль бедра. Не хватает только пистолета. А если бы еще и соответствующая музыка, то все это выглядело бы цитатой из ковбойских фильмов про Дикий Запад... Но только к Сёме подходит не ковбой, а человек лет сорока пяти, с «заемом» на лысеющей голове и в совершенно советском костюмчике. Протягивает руку, представляется.

— Изя.

— Вы Стельмах? — спрашивает Сёма.

— Стельмах. Но я не тот, кто вам нужен. Стельмахов в Америке, как собак нерезаных.

Они идут по улице.

— А это Брайтон Бич. Это наш Нью-Йорк, — говорит Изя. — И не слушай ты рассказы про криминал! Мне лично здесь нравится жить. Та же Россия, только продуктов и шмоток побольше и на мозги тебе социализмом не капают...

Изя ведет Сёму по грязноватой улице с небольшими магазинчиками, с вывесками и объявлениями на русском.

— Здесь тебе не нужен английский, здесь все свои. Видишь? Пельмени... Можно огурчики соленые купить и водку из Москвы, хлеб «Бородинский» не хуже, чем в России... А там видеокассеты... Вон, пожалуйста, «Бриллиантовая рука» с Никулиным. Все что хочешь. А про американцев забудь. Мы им ненужны, неинтересны. Мы для них головная боль, хуже, чем негры. — Изя встрепенулся, показал: — А вон «Черное море», где я играю.

Изя растягивает меха аккордеона. Он ходит по залу между столиками полупустого неуютного, совершенно советского ресторана и наигрывает мотив шлягера «Миллион алых роз».

Останавливается рядом со столиком, где Сёма негромко, но напористо ведет разговор с местным бизнесменом.

— Могу делать разную работу, — говорит Сёма.

Изя, перебивая, сообщает бизнесмену:

— Он скромничает, он спец по холодильным установкам!

Бизнесмен вяло морщится.

— Нет, это мне не надо...

— Так он еще и артист! — не сдается Изя и подсказывает Сёме: — Ты же шоу вел как конферансье! Что ж ты молчишь!

— Ну... в общем, да... — подтверждает Сёма, — Это я... могу...

— Вы, конечно, можете, — иронично отзывается бизнесмен, — но в Америке такого добра хватает, и вас здесь не очень ждут...

— Он понимает, — вмешивается Изя. — И пока готов обсудить другую работу. Но ты предложи!

И, наигрывая одной рукой, он берет налитую рюмку водки, но выпить не успевает. У столика останавливается угрюмый плечистый еврей в спортивном костюме. Это Алик Маргулис, бывший тренер по боксу.

— Изя, я имею разговор.

Изя замешкался.

— Эээ... Познакомься, Алик... Это Сёма Стрижак, артист из Москвы...

Угрюмый Алик формально кивнув Сёме, отводит Изю в сторонку.

— Изя, ты будешь смеяться, так Фиму Каплана убили.

— Когда? — тоже формально интересуется Изя.

— Вчера. Две в живот и одну в голову.

— За что?

— За что убивают? За плохой характер...

— Ай-я-яй... — качает головой не злой по натуре Изя, но видно, что смерть Каплана ему до лампочки.

— Короче! Ты на похоронах сыграешь? Оплата, как обычно.

— О чем речь! Ты же знаешь, как я уважал Каплана!

— Поминки по-русски в «Волне» накроют, а стол вести некому... — Алик покосился на Сёму. — Может, твой артист из Москвы? Справится?

— Поминки? Ой! Да ему это раз плюнуть. Но он дорого стоит.

Алик морщится.

— Изя, не гони пургу! Все твои ходы я знаю как облупленный.

— Я тебе говорю как его агент! Он концерты вел в Кремле и в кино снимался!

Алик снова смотрит на Сёму, уже с некоторым уважением.

— Ладно. Цену назовешь.

— А почему поминки не у нас, а в «Волне»? — спрашивает Изя.

— Потому что у вас рыба «фиш» хуже, чем отрава! — Алик садится за свободный столик, приказывает Изе: — Зови своего артиста.

И вот Сёма уже сидит за его столиком. Алик говорит без предисловий:

— Работу ищешь? Завтра «русские» поминки Каплана. Так надо, чтоб кто-то их вел с душой и с хохмами. Изя сказал за тебя. А ты что скажешь?

Сёма беспокойно моргнул.

— Поминки?.. Знаете, вести поминки для меня большая честь, но я... совсем не знал покойного...

— Твое счастье, — мрачно усмехается Алик.— И не капризничай. Тебе заплатят.

— Спасибо, но... нет... — И, видя, что Алик насупился, Сёма добавляет: — Понимаете, я впечатлительный и с детства боюсь всяких похорон и ритуалов... Если честно, я их просто не люблю...

— Слушай! — Алик раздраженно отбрасывает салфетку. — Что ты мне вкручиваешь! Похороны он не любит! А я их, что, обожаю?! Смотри, будешь плакать! В Нью-Йорке ты без меня не то что на мусорку, даже пиццу развозить не устроишься, понял?!

Он еще что-то очень гневно говорит. Встав со стула, тычет пальцем прямо перед носом Сёмы.

Голос Сэма. Так я прогневал мстительного Алика Маргулиса. Неизвестно, чем бы все кончилось для меня, но он взял да и помер, поев специально для него отравленной рыбы. Правда, Изя утверждал, что яда в рыбе не было. Просто в конкурирующей «Волне» она «всегда несвежая»...

Алик сидит за столом в ресторане. На блюде перед ним фаршированный осетр. Алик Отрезает себе кусок, сует в рот и вскоре начинает биться в предсмертных конвульсиях...

Голос Сэма. Эта ситуация позволила мне совершенно безнаказанно устроиться развозчиком пиццы...

Бедный район города. Сёма стучит, звонит в дверь, в руке у него заказ — коробка с пиццей. За дверью шум, в глубине — оживленный женский голос, но никто не открывает. Сёма толкает дверь и вступает в полумрак коридора. Что-то задевает за его ухо. Мокрый ботинок! Сёма поднимает голову. Прямо над ним болтается в петле висельник. Он корчится в последних спазмах, извивается, таращит глаза, изо рта вываливается синий язык.

— Эй! — выкрикивает Сёма. — Эй! Кто-нибудь! Люди!..

В лабиринте коридора тараторит женский голос. Висельник задыхается, дергает ногами. Сёма пытается подпрыгнуть, но веревка слишком высоко. Он бросается по темному коридору в кухню и буквально выталкивает оттуда молодую пуэрториканку. Она позволяет себя тащить, но продолжает по-испански что-то живо обсуждать по телефону.

— Он повесился! — орет Сёма.

— Санта Мария! — Она отрывает от уха трубку. — Вот же козел! Уже третий раз!

— Что стоишь?! — Кричит ей Сёма, придерживая ноги мужчины и пытаясь ослабить вес его тела. — Дай хоть лестницу или стул!..

— Какую лестницу! — огрызается она. — Говорю тебе, он уже третий раз пытается!

— Но теперь удачно!

Женщина бесцеремонно хватает висельника за ноги и резко дергает. Он, обрывая веревки, с грохотом валится на пол. Она опускается рядом, кладет его голову на колени и без сантиментов шлепает ладонью по его толстым щекам. Сёма присаживается рядом. А парень приходит в себя, судорожно начинает хрипеть и кашлять.

— Тварь! Сволочь ты, Тина!..

— А ты идиот! Она права, что от тебя сбежала!

Парень пытается трагически рассмеяться, но его душит кашель.

Сёма ставит у ног коробку с пиццей, но уходить не спешит, исподволь рассматривает Тину.

— Это ваш бойфренд? — спрашивает он.

— Брат. От него невеста сбежала, так он ищет виноватых... — Тина выдерживает прямой взгляд Сёмы и говорит как бы между прочим: — А бойфренда у меня в настоящее время нет.

Голос Сэма. Так я познакомился с Тиной. Не могу сказать, что она была моей единственной женщиной в Америке, но для рассказа она важнее...

Сёма несет пиццу по коридорам лаборатории.

Позже они с Тиной запираются в комнате, заставленной сложным медицинским оборудованием, и начинают страстно целоваться. В какой-то момент, не удержав равновесие, заваливаются на стеллаж с пробирками. Все со стелажа падает на пол и разбивается. Тина вскакивает как ошпаренная.

— Я пропала! — зажимая рот, в отчаянии стонет она.

Ступая по битому стеклу, Сёма поднимает стеллаж.

— Не переживай. Я знаю место, где эти пробирки продают за копейки.

— Ты олух или издеваешься? — чуть не плачет Тина. — Пустых пробирок у меня море! Но пропало все, что прошло тройной отбор. Лучший генетический материал!

Сёма изумлен.

— Ты хочешь сказать, что это...

— Двадцать пробирок! — Она горестно показывает на лужу у своих ног. — И что теперь? Что я скажу? Что делать?!

Сёма чешет в затылке, уже начав соображать.

— Послушай, детка, всего двадцать пробирок, к тому же неполных. Не такая уж проблема. С твоей помощью я сделаю их даже больше...

— При чем тут ты? Ты видел этих парней?

— Ты сможешь отличить? — уязвленно цепляется Сёма. — Интересно посмотреть, как!

Тина поджимает губы. Похоже, она уже готова согласиться. Она вплотную подходит к Сёме, целует его и говорит трагическим шепотом:

— Это нечестно, но выхода у нас нет.

Голос Сэма. И что вы думаете? Я наделал ей этого геноматериала, что называется, от всей души. Ей осталось убрать с пола стекло и подписать новые пробирки старыми номерами.

Улица Нью-Йорка. Сёма ведет машину в потоке рискованно, агрессивно.

Голос Сэма. Из-за этого затянувшегося «научного эксперимента» я не вовремя привез следующий заказ...

Он резко сворачивает с оживленной трассы, тормозит на пустынной улочке. Здесь, чуть в стороне от Бродвея, жмутся один к другому театры-однодневки, любительские студии...

Сёма, подхватив коробку, быстро спускается в полуподвал. Из приоткрытой двери репетиционного зала доносятся звуки рояля. Там идет репетиция. Сёма проходит по темному коридору и останавливается у стойки бара. Здесь сонный бармен да пара артистов в черных гимнастических трико. Артисты попивают у стойки американский кофе. Сёма, улыбаясь, говорит бармену:

— Здравствуйте. Я пиццу привез.

Бармен, бросив на него равнодушный взгляд, окликает артистов:

— Том, Эндрю! Кто пиццу заказывал?

— Не знаю... Стельмах, наверное. Обычно он...

Сёма, услышав фамилию, вздрагивает. А бармен советует:

— Гляньте в квитанцию. Стельмах, наверное.

Сёма поспешно разворачивает сложенную в коробке бумагу.

Эндрю говорит:

— Только он, по-моему, ушел.

Сёма, сдерживая волнение, спрашивает:

— А может, нет? Где его найти?

Он делает несколько шагов по коридору.

Том добавляет:

— Точно, ушел. Он еще ругался, что пиццу не везут. Вы так долго ехали...

Сёма возвращается к стойке.

— А давно он? Может, вы дадите его домашний адрес?

— Адрес мы не знаем, — пожимает плечами Том.

— А знали бы, все равно не сказали, — вмешивается бармен. — С какой стати давать незнакомому адрес?

Сёма, слегка расстроенный, с коробкой пиццы направляется к своему автомобилю. Рядом резко тормозит такси. Из открытого окошка торчит голова знакомого таксиста Макса.

— Тебе не надоело пиццу возить?

— Надоело.

Сёма быстро подходит к своему «Форду», Макс идет следом.

— А что б ты хотел делать? — спрашивает он.

— Работать королем Брунея.

— Скромное желание. А еще?

— Что ты пристал? Хочешь предложить мне место мусорщика?

— Не так высоко! Мы с тобой будем снимать социологические опросы и на заказ свадьбы в ресторанах! — Не видя в Сёме энтузиазма, Макс добавляет: — Ты не рад?

— Рад. Но извини, я опаздываю! — Он прыгает в машину. — Созвонимся.

— Какой важный! Можно подумать, ты был в России звездой или космонавтом!

Через несколько минут Сёма тормозит у ворот большого госпиталя, где его дожидается Изя, который с недовольным видом забирается в «Форд» и ворчит:

— Сколько тебя ждать? Лучше б я взял такси, был бы давно дома.

— Что сказал врач? — спрашивает Сёма, отъезжая.

— А! — отмахивается Изя. — Ерунда.

— Я задержался, потому что какому-то Стельмаху пиццу отвозил...

— Я ж говорил, что нас тут как собак нерезаных. Кстати, как ты просил, я про того скрипача, про Абрахама Стельмаха, справки навел. Он родился в Штатах. В России был один раз, совсем недавно...

Сёма разочарованно вздыхает.

— Я так и думал. Но не все так плохо. Мне предложили работу. Свадьбы снимать...

— И ты согласился! Я, твой агент, бьюсь, чтоб найти тебе приличную работу, в Голливуд тебя продвигаю, а ты!.. Ну и иди к чертям!

Сёма с тревогой посматривает на не в меру разозлившегося Изю.

— Что сказал врач?

Изя не отвечает.

— Что сказал врач? — настаивает Сёма.

— Сказал, что мне кранты, — с усилием усмехается Изя. — Опухоль.

Сёма сбрасывает скорость.

— Операция?

— Я отказался. На хрена мне портить последние месяцы жизни?

Сёма, затормозив, останавливает машину у обочины. Посидели, молча уставившись в переднее стекло.

— Пиццу хочешь? — негромко спрашивает Сёма.

— Давай!

Изя безразлично отрывает кусок остывшей пиццы, безразлично жует.

— Может, обойдется, — говорит Сёма. — И потом, есть еще какие-то средства... «Химия»...

Изя хитро усмехается.

— Знаю, ты поминки не любишь. Но на этот раз тебе придется...

Изя растягивает мехи аккордеона. В ресторане гудит еврейская свадьба.

— Мазл тоф! Мазл тоф! — перекрывая музыку, выкрикивает в микрофон ведущий.

А Сэм ходит с видеокамерой, снимает танцы, жениха с невестой, гостей... Приостанавливается перед девочкой лет четырех.

— Тебе здесь нравится?

Она стесняется, не поднимает глаза, вертит бантик на животе нарядного платья.

— Мне дома нравится, а меня к бабушке отправляют.

— А ты не хочешь?

— Нет. Я хочу к папе и чтоб он снова со мной жил... А они говорят, что его больше нет... А я все равно его найду... Может, он просто на работе...

...Мужчины в килтах, выстроившись в линию, под волынку танцуют народный танец. Это ресторан в Нью-Йорке. Сэм и Макс снимают на видео «заказуху» — шотландскую свадьбу. Жених, невеста, родители...

— Что им пожелать? А что теперь молодые хотят? Только американские танцы! — говорит Сэму и на камеру старик в килте и шапочке. — А когда я был молодой... и мы с войсками перешли Ла-Манш и высадились на французский берег... Операция «Оверлорд»... Бой, немцы в нас палят из минометов, кровищи по колено...

— И что же вы желаете жениху и невесте? — пытаясь вернуть старика к действительности, мягко вставляет Сэм.

— Вы дослушайте, не перебивайте, это интересно. Бой, раненые со всех сторон, а мы уже через два дня танцуем с девчонками медсестрами в мэрии города Кале! Почему в мэрии? — Старик хитро смеется. — Только там паркет целый был, и можно было фокстрот танцевать! Понимаете? Мы, молодые, не унывали...

Старик надолго замолкает. Кажется, он забыл о Сэме и о камере. Но камера работает, а Сёма молчит и ждет.

— И вот там, — говорит наконец старик, — мою девушку рвануло осколками мины. Мина была в курилке, под грудой стульев. Девушку буквально разнесло, но она осталась жива... Я не пришел к ней в госпиталь, наш полк срочно отправили дальше... Я хотел найти ее потом, но... духу не хватило... Потом говорил себе: «Найду, найду», но...

И старик вдруг заплакал.

Улица Нью-Йорка. Сэм выходит из ресторана с видеокамерой на плече, торопится к автомобилю. Рядом Макс.

— Слушай! Так нельзя! — кипятится Макс. — Ты по два часа с каждым! Они тебе какую-то хрень несут...

— Не могу их обрывать, понимаешь? Мне все время кажется, что им больше не с кем поделиться, некому рассказать...

— Сэм, это работа! — еще больше заводится Макс. — Она тебе не нравится?! Не нужна?!

— Нужна, конечно, но...

Они сидят в ресторане «Черное море». Едят пельмени со сметаной. День. Посетителей совсем нет. Изя ходит по маленькой эстраде со своим неизменным аккордеоном, что-то занудно разучивает, перебрасывается репликами с официантами...

А Макс тихо и настойчиво продолжает:

— Тебе заказывали монологи о жизни? Нет? Тогда играй по правилам. Здесь деловая страна! Здесь нельзя, как эти... с Брайтон-Бич!

Макс кивает в сторону Изи. Изя, наигрывая, бесцеремонно останавливается рядом.

Макс не обращает на него внимания.

— Дома им плохо, приехали в чужую страну, но хотят, чтоб было, «как в России»! А американцам это на кой? Зачем им «как в России»? — Он смотрит на Изю. — Вот скажите мне, пожалуйста, не знаю вашего имени, зачем это американцам?!

— Сёма, кто этот придурок? — спокойно спрашивает Изя. — Твой знакомый? Он же чистый ку-клукс-клан, только без балахона.

Макс вскинулся, но уже в следующее мгновение рассмеялся. Бросив деньги за еду и хлопнув по плечу Изю, он, не прощаясь, уходит.

Изя говорит:

— Извини, но я вмешался как твой агент.

Сэм встает.

— Спасибо, ты за это процент получишь — кусочек пиццы...

— Два, — уточняет Изя, — я тебе письмо принес. Почти принес... Почти, я...

— Письмо? — Сэм в недоумении. — Где? От кого?

Он торопится из зала. В изломанном коридоре пытается кого-то увидеть...

У гардероба, у самого выхода на улицу, стоит дочка пана Тадеуша Гражинка и держит в руке слегка потрепанный конверт.

— Гражинка! Ты? Как выросла!

Он целует ее в щеку. Она грустно и смущенно улыбается, но ей неприятно, что он обращается с ней, как с подростком. Она явно готовилась к этой встрече.

— Вам письмо, — не поднимая глаз, бормочет она. — Оно неделю валялось. Мы не знали, где вас найти...

Гражинка протягивает конверт. Он берет, с недоумением вертит в руках.

— Смотри, правда, мне. Спасибо...

А она стоит, будто чего-то ждет. Потом, решается:

— Вы к нам уже не вернетесь?

Он вскидывает взгляд.

— Да... нет...

— Жаль. У вас хорошая квартира?

— Не лучше вашей.

— Отец был бы рад...

— Привет ему от меня. Ты уже уходишь?

Она поспешно кивает, неловко пятится к двери.

— Еще раз спасибо. Заходи.

— Когда?

Ее глаза загораются.

— Как-нибудь...

— Да, конечно...

Глаза снова гаснут.

Когда дверь за ней закрывается, Сэм разрывает конверт...

Голос Кляпмана. Надеюсь, что письмо это до тебя дойдет...

Израиль. Поселение из нескольких домиков. Они стоят на сухих выжженных холмах. За домами проволока, за нею на соседнем холме — арабское поселение.

Голос Кляпмана. Сёма, я узнал, что бабушки не стало. Сердце рвется, и что сказать, не знаю... Знаю только, что таких женщин больше не делают. Сам я живу хорошо, на краю Израиля. За мной только проволока и арабы...

Старик Кляпман стоит у окна, в стекле пробоины от пуль.... Во дворе соседи, они, пригибаясь, проходят по двору, и Кляпман, пригибаясь, выходит им навстречу...

Голос Кляпмана. ...Иногда пуля пролетит. Позавчера курицу осколком убило... Твоя бабушка смеялась: «Мы, евреи, вечно живем, как в тире». Она была права. Мы женимся, рожаем детей, лечимся, обманываем, зарабатываем деньги, умираем... И все — в тире. Все — под прицелом...

Кляпман выходит из дома в советской летней шляпе «в дырочку», в жарком для этих мест пиджаке с медалями, с пластиковым пакетом «Marlboro». Аккуратно запирает калитку и по пыльной тропинке идет с холма к автобусной остановке.

Голос Кляпмана. ...А ее просьбу я пытался выполнить. Следов или слухов про деда твоего не нашел. Но Стельмах... знающие люди сказали, что был такой парень в концлагере в Треблинке, играл на скрипке. Вроде уехал в Америку. Знаю, для тебя ее просьба святое, ты там, наверное, полстраны перевернул в поисках. Потому тебе и сообщаю. Будь здоров, дорогой. Уж, не увидимся на этом свете.

Вечер. Моросит дождь. Сэм спускается в полуподвал, останавливается у стойки бара. Здесь свет и звуки приглушены.

— Простите, Стельмаха где увидеть?

Бармен кивает в сторону длинного полутемного коридора. Сэм идет по лабиринту на звук унылых, повторяющихся звуков. Над открытым роялем он видит старика настройщика в рабочем халате.

— Не подскажете, Стельмаха, где найти?

— Нет тут такого, — ворчит старик, не поворачиваясь.

Оба вдруг понимают, что и вопрос, и ответ прозвучали на русском.

— Простите, вы Александр Стельмах? Я из России... Ищу одного человека...

Старик оборачивается. У него морщинистое лицо, глаза за очень толстыми стеклами очков кажутся огромными, лягушачьими.

— Я занят. И вообще... Уходите.

Он снова склоняется над чревом рояля. Бьет по клавише, подкручивает ключом. Бьет, подкручивает... Сэм не говоря ни слова, выкладывает прямо на клавиши пожелтевший, стертый на сгибах листок. Но старик не реагирует, невозмутимо бьет по клавише, но все чаще ошибается и наконец совсем останавливается, опускается на винтовой стульчик. Он уже все прочел.

Сэм едва скрывает волнение.

— Значит, это... вы?

— Я не хочу говорить. Не хочу вспоминать!

Старик резко встает и уходит за приоткрытую дверь.

Когда Сэм, последовав за ним, входит в тесную каморку старик уже опрокидывает в себя полстакана водки, потом ставит пустой стакан на верстак, но не оборачивается.

— Простите меня, — говорит Сэм. — Мне только узнать про молодого лейтенанта. Его привезли вместе с вами на расстрел. Он... Он... выжил?

— Какого лейтенанта? Я не помню. Это в Освенциме или в Треблинке?

— Да нет, — теряется Сэм. — В Западной Белоруссии, местечко Троянцы!.. Молодой лейтенант медицинских войск...

— Я там не был.

Старик жадно наливает еще и так же жадно выпивает. Он ждет, что незваный посетитель наконец-то уйдет. Но Сэма не уходит, он совершенно растерян, сбит с толку.

— Но... как же? Белоруссия, первые дни войны... Вас еще на грузовике везли...

— Замолчите! — Старик резко ударяет по верстаку, часто и тяжело дышит. — Замолчите. Я... Я Освенцим прошел, я не хочу об этом, обо всем слышать, я отрезал! Этого не было! Не было никогда!

Но Сэм не уходит, не спрашивает, только молча стоит за его спиной. Старик достает из ящичка второй стакан, в оба наливает водки. Сэму не предлагает, просто поднимает свой и ждет, когда Сэм поднимет второй. Сэм берет. Они молча выпивают.

— Если вы выжили, возможно, и он... Может, вы его встречали позже?

Старик не отвечает. Он быстро хмелеет. Делает несколько хаотичных шагов и, подскочив к Сэму, зло впивается своими жабьими глазками.

— Что это было, вы знаете?! Когда в лагерь шли эшелоны с надписью «Возвращение нежелательно»! Знаете, что это? Это условный код! Так немцы называли нашу смерть! Я выжил, потому что играл, когда других гнали в душегубки. ...Женщины, дети голыми шли в камеры с газом, а я пиликал на скрипочке!! Меня заставляли играть, чтоб они не поняли, куда их ведут, и я играл! Потому что... до безумия хотел жить! А потом, каждый раз, зондеркоманда вытаскивала трупы из газовых камер, им вырывали золотые коронки, рубили распухшие под кольцами пальцы... Трупы складывали штабелями и жгли прямо здесь, потому что не хватало печей! А мне давали полкартошки. Это было мое право на жизнь и плата за подлость! Но что я мог сделать! Ведь мое «возвращение» было «нежелательно»!

— А мой дед? — тихо, но твердо спрашивает Сэм. — Вы ему тоже играли, когда его расстреливали немцы, там, в Белоруссии?

Старик оседает на стул, говорит не сразу.

— Да, я, конечно, его помню. Конечно... Тогда я играл первый раз. — И добавляет с горькой иронией: — Это был мой дебют... Их расстреливали, а я играл. У меня получалось сплошное тремоло, так дрожали руки. В лагере уже не дрожали. Даже когда в газовую камеру вели мою маму и младшую сестру. Нет, не дрожали...

— И все же как погиб мой дед?

Стельмах делает большой глоток из своего стакана. Сэм не пьет, он теперь только трезвеет. А старик говорит тихо:

— Он получил неудачный выстрел. Он лежал там, в яме, и не умирал. И они сказали, чтоб это... чтоб это сделал я...

Сэм слушает, затаив дыхание.

— Я стрелял в него несколько раз. Пока... не попал...

Сэм сморщился как от боли, схватил бутылку и замахнулся. Старик в испуге отпрянул, очки упали, а он загородился руками... Беспомощный, полуслепой. Сэм с силой ударил о край верстака. Осколки и брызги разлетелись в разные стороны.

Старик привалился к стене, тяжело хватал ртом воздух, держался за сердце. А Сэм направился к двери, но уйти не смог. Остановился, бессмысленно уставившись в косяк. Старик, стараясь успокоиться, говорит не ему и не себе:

— Свинство. Все свинство. Там, в лагере, я все спрашивал Бога... не про себя, нет, а за что это людям... Есть ли на свете вина, за которую так надо платить?

— Интересно, что Он вам ответил? — тихо спрашивает Сэм.

— Он не ответил... — Старик смотрит ему в спину, продолжает с тоской: — Я часто думаю, столько прекрасных людей умерли. А я, совсем не лучший, может быть, самый плохой, я живу. Почему, зачем? Может быть, для того, что у меня внук растет? Хороший мальчик. Не знаю.

Вечер. Гуляет народ в ресторане. Изя сидит за электроинструментом. Голова у него теперь почти лысая, в редких коротких перышках волос, как у утенка, — результат «химии». Он энергично ударяет по клавишам, играет что-то цыганское.

А Сэм в это время в туалете склонился к умывальнику, плещет в лицо холодной водой. Подняв взгляд, смотрит в зеркало с горькой усмешкой.

— Боже, я теперь точно знаю, что на земле совершенно один. Больше не спрашиваю зачем и почему. Я понял, что надо просто жить и улыбаться. Ты же другого выхода не оставляешь...

Сэм выходит из туалета. В гардеробе у пустых вешалок перед маленьким телевизором дремлет швейцар.

На экране телевизора мелькают кадры военных действий — в горах, в пустыне... «Надеемся, что этот кризис не перерастет в глобальный, — говорит журналисту седой, благообразный политик, — но кое-какие меры конгресс уже одобрил...»

Сэм без интереса смотрит на экран и изумляется: мелькнули кадры знакомой лаборатории, где работает Тина. В спецавтомобиль грузят контейнер...

«...Это хранилось на всякий случай, — говорит диктор, — чтобы в космосе, где-нибудь, когда-нибудь продолжилась человеческая жизнь...»

Сэм растерянно бормочет:

— Но ведь в контейнере — только... В пробирках практически только я!

Сэм быстро проходит по залу ресторана, сквозь площадку танцующих, к столику у стекла, где его нетерпеливо дожидается Тина.

— Где ты ходишь? Мы можем наконец серьезно поговорить. Поговорить о нас с тобой?

Но Сэм будто не слышит.

— Почему ты молчала? — взволнованно шепчет он. — Они отправили в космос мои гены!

— Что? Ты о чем? Никто ничего не отправлял. Это учебная тревога...

— Ай, брось! Ты, конечно, не скажешь! Вечные тайны! А я уверен, они как раз загружают!..

Космодром. В ракету срочно загружают контейнер. Ракета уходит в космос.

Сэм, порывисто прильнув к стеклу, в волнении всматривается в звездное небо. Кажется, что там виден ускользающий огненный след ракеты.

Тина курит, молча смотрит на него из-за столика. А он не в силах успокоиться.

— Боже! Наконец-то я понял, в чем наша «избранность»! Страдания, смерть миллионов — это только испытание, только плата за то, что продолжим жизнь именно мы! И спасибо Тебе, Боже, что на эту роль Ты выбрал меня!..

— Не совсем, — с колкой усмешкой уточняет Тина.

— Как это «не совсем»? Там «мои» пробирки! — беспокойно оглядывается на нее Сэм.

— Не расстраивайся, но просто в последний момент нашлись и другие.

— Другие? — растерянно переспрашивает он.

Тина вздыхает.

— Понятно. Ты будешь валять дурака, говорить о чем угодно, но только не о нас...

Погасив сигарету, она решительно поднимается.

— Дурак ты и клоун, — говорит она

беззлобно и скорее грустно. — Чем с Богом бодаться и пробирки считать, сделал бы какой-нибудь женщине обычного ребенка.

И, подхватив сумочку, она, не оборачиваясь, уходит к выходу. Сэм смотрит ей вслед, но останавливать явно не собирается.

Изя играет знакомую молдавскую мелодию. Пары не спеша перетаптываются в центре зала. Отбрасывая блики, вращается под потолком зеркальный мозаичный шар.

...А мы видим каюту ракеты. Автоматы достают две пробирки и вливают их в колбу.

Сэм сквозь стекло всматривается в ночное небо. Там...

...в ракете, в специальных приспособлениях, уже рождаются детки — черненький, китаец, белый... Разные и очень симпатичные.

Сэм говорит, с грустной иронией:

— Ладно. С избранностью не вышло. Ты, наверное, прав, Боже. Зачем нам выпячиваться? Другим будет обидно. Но тогда, знаешь... — Сэм прижимается лбом к темному витринному стеклу, и его слова звучат, как тихая молитва: — Пожалуйста! Сделай что-нибудь для моих близких. Ведь они ни в чем перед тобой не виноваты.

На стекле не то свет автомобильных фар, не то блики от шара — возникла и исчезла надпись «Изменение нежелательно».

— Ну хоть самую малость. Только отведи от них «ту беду». Ты знаешь, о чем я. Ну что тебе стоит, Боже!

...И тогда за темным стеклом в тусклом свете возникает коридор знакомой коммуналки. Немецкий солдат, зажимая нос, входит в кухню, где лежат родственники Сёмы, выключает сипящие газом незажженные конфорки и открывает окно... Все «просыпаются» и как были в исподнем выходят вереницей на широкое снежное поле...

За ними бабушка Рахиль тянет по снегу саночки. В них сидит маленький Сёма и держит на коленях авоську с продуктами.

— Ба, — спрашивает Сема, — а зачем люди живут?

Рахиль секунду молчит.

— Знаешь, вот мы все, твои родные, бабушки, дедушки, мама и папа... жили и старались быть людьми, чтоб родился ты и стал человеком...

— А я для чего?

— А ты... ты вырастешь, станешь человеком и постараешься, чтоб еще родился человек.

— И всё? — разочарованно спрашивает Сёма.

— Сыночка, человеком быть очень трудно, и не думай, что это временно.

Взрослый Сэм чуть отворачивается от витринного стекла и замирает в стоп-кадре...

Эпилог

...Чья-то рука останавливает видеоплейер. И наконец мы видим, кто смотрел кассету, снятую и наговоренную Сэмом. От плейера поднимается парень, похожий на Сэма. Звучит его голос:

— Я родился без него, в России. Но, когда немного подрос, написал ему письмо в Америку. Написал, что я есть, что я его очень люблю и жду. Сначала мы с мамой получили большую посылку...

Мальчишка лет шести и Ольга выносят из здания почты картонную коробку, всю пеструю от наклеек. Им не терпится посмотреть, что внутри, и они, зайдя за угол, начинают ее поспешно раздирать. Путаясь и смеясь, выдергивают вещи, прикладывают к себе. Мальчишке все оказывается не по размеру, мало...

Еще мы видим, как на зимнее летное поле садится «Боинг» и по трапу спускается Сэм. А за оградой его ждет Ольга и серьезный мальчик лет семи. Они смотрят на Сэма с волнением и надеждой...

Голос на этом фоне продолжает:

— А потом он приехал и забрал нас с мамой. И с тех пор эта история стала уже не его, а моей историей...

...Сэм приближается к ограде, но мальчик не выдерживает напряжения, срывается и убегает в пустое заснеженное поле...

Мы видим, как за ним по полю идут вереницей далекие и близкие родственники. Идут, как были, кто в одежде, кто в исподнем, — прадеды, дедушки, дети, мама и папа... а с ними маленькая цыганочка. Она подпрыгивает, танцует.

...Вереница эта уходит далеко, в космос...

К звездам, мимо работающего у станции космонавта...

S U M M A R Y

Dmitry Bykov
...We are not here in the world
Review of Alexandre Proshkin's DOCTOR ZHIVAGO (Russia).

Yury Bogomolov
Doctor Zhivago and us
Review of Alexandre Proshkin's DOCTOR ZHIVAGO (Russia).

Sergei Tsyrkun
You've done it, Kazarin!
Review of Oleg Riaskov's and Alexei Pimanov's ALEXANDROVSKY GARDEN (Russia).

Evgeny Gusyatinsky
Breakfast with a liar
Review of Neil Jordan's BREAKFAST ON PLUTO (Ireland — Gr. Britain).

Dmitry Komm
Professor Langdon and the Last Crusade
Review of Ron Howard's THE DA VINCI CODE (USA).

Irina Lyubarskaya
The banking unit of society
Review of Spike Lee's INSIDE MAN (USA).

Semyon Ekshtut
Once again about Russia that we have lost

Grigory Pomerants
Two vectors of Russian wideness
Personal rubrics.

Alexandra Mashukova
Incorrect beauty
Portrayal of Chulpan Khamatova.

Jemma Firsova
In frame and out of frame
Photosession: Igor Gnevashev.

Manifesto is not Dogma, but... what?
Documentary filmmakers on Vitaly Mansky's manifesto «Real cinema».

Sergei Siviy
Children of underground
«Cine Fantom»: «parallel cinema»

Anjelika Artyukh
Universality of everyday life
Krakow-2006.

Daniil Dondurei — Alexandre Dulerain — Dmitry Troitsky
Two budgets for marketing
Round-table talk with managers of TNT channel.

Marcello Mastroianni
I remember, yes, I remember
Mastroianni on Mastroianni.

David Herbert Lawrence
The plumed serpent
Excerpts from the novel. Prefaced by Nikolai Paltsev.

Pavel Chukhrai
A lonely story-teller
Script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

06-26152

-9 АВГ 2006

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 03.07.06. Подп. к печати 14.07.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 14,99
Заказ 6630. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

ЛЮБОВЬ, ПРИЗРАК И ДРУГИЕ
НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ

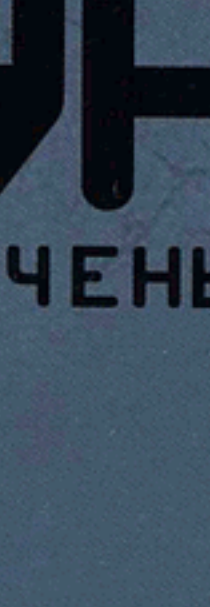
В МНОГОСЕРИЙНОМ ФИЛЬМЕ

Александра Дулерайна и Сергея Корягина

3 МЕСЯЦА ПРЕМЬЕР

БУНКЕР

< ИЛИ > УЧЕНЫЕ ПОД ЗЕМЛЕЙ



С 27 МАЯ
ПО ВЫХОДНЫМ
23:00

www.bunkertnt.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Д.КОММА, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Канн-2006: политика, индустрия или искусство?
Сочи-2006: «Аплодисменты преждевременны?»
«Круглый стол» продюсеров

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ВОЗВРАЩЕНИЕ» Педро Альмодовара
«ФЛАНДРИЯ» Брюно Дюмона
«ВАВИЛОН» Алехандро Гонсалеса Иньярриту
«977» Николая Хомерики
«СНЫ О РЫБЕ» Кирилла Михановского

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ВЕНСАН КАССЕЛЬ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Юрий Норштейн. «Союзмультфильм»: вчера, сегодня... завтра?
Готическое кино
Торжок и его обитатели на телеканале «Культура»

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

КЕН ЛОУЧ
БРЮНО ДЮМОН
ДЖОН МАЛКОВИЧ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Илья Авербах. Рассказы
Илга Витола. ПОДСТРЕЛЕННЫЕ ПТИЦЫ
Марчелло Мастроянни. Я ПОМНЮ, ДА, Я ПОМНЮ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Игорь Минаев, Ольга Михайлова, Паскаль Жюст. ИНТЕРВЬЮ
Елена Долгопят. ЧАЕПИТИЕ ПОСЛЕ СМЕРТИ
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО

2006